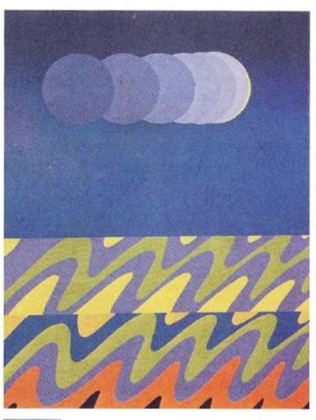
إلياس فركوح

النهر ليس هو النهر

عبورٌ في أسئلة الكتابة والرواية والشعر



الشروق

منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

النهر ليس هو النهر

عبورٌ في أسئلة الكتابة والرواية والشعر



إلياس فركوح

النهر ليس هو النهر

عبورٌ في أسئلة الكتابة والرواية والشعر



2007

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2006/6/1558)

810.9
فركوح، إلياس
النهر ليس هو النهر: عبور في أسئلة الكتابة
والرواية في الشعر/ الياس جورج فركوح .- عمان: دار
الشروق، 2006
(   ) ص
ر . إ. : 2006/6/1558
الواصفات: الأدب العربي//النقد الأدبي/

تم إعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

(ردمك) ISBN 9957 - 00 - 278-3
(رقم الإجازة المتسلسل) 2006/6/1678
- النهر ليس هو النهر: عبور في أسئلة الكتابة والرواية والشعر.
- إلياس جورج فركوح.
- لوحة الغلاف: عمر المليحي - المغرب.
- الطبعة العربية الأولى: الإصدار الأول 2007 .
- جميع الحقوق محفوظة © .

الشروق

دار الشروق للنشر والتوزيع
هاتف : 4618190 / 4618191 / 4624321 فاكس : 4610065
ص.ب : 926463 الرمز البريدي : 11110 عمان - الاردن
دار الشروق للنشر والتوزيع
رام اللـه: المنارة - شارع المنارة - مركز عقل التجاري هاتف 2961614/02
غزة: الرمال الجنوبي قرب جامعة الأزهر هاتف 2847003/07
جميع الحقوق محفوظة، لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله أو إستنساخه بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر.

All rights reserved. No Part of this book may be reproduced, or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without the prior permission in writing of the publisher

- الاخراج الداخلي وتصميم الغلاف وفرز الألوان و الأفلام :
دائرة الإنتاج / دار الشروق للنشر والتوزيع
هاتف: 1/4618190 فاكس 4610065 / ص.ب. 926463 عمان (11110) الأردن
Email : shorokjo@nol.com.jo

المحتويات

الجزء الأول

الكتابة وأسئلتها

الجزء الثاني

الشعر داخل الالتباس



تقديـــم

لعلني أستكملني

كانت هذه الكتابة مخالفة تماماً لمواضعات الأمكنة الصحفية التي نُشرت فيها ـــ إلاّ قليل القليل منها ، كالمجلاّت . كتابةٌ أخذت من الصحافة التزامها بمحدودية المساحة ، لكنّها ، في الوقت نفسه، تمسّكت بحريّة كاتبها في أن يحتفظ بخصوصيّة لغته وأسلوبه المجافيين لسهولة الصحافة المفترضة، وباختياراته الثقافية أولاً، راضياً بقبول الـ 15% من قرّاء الصحافة اليومية التقليديين.

لذلك :

لم يكن لي شأنٌ بما هو آنيُّ الحدوث ، إلاّ بقدر ما يُتيح لي أن أسبُرَ القاعدة أو الأرض التي أنتجتهُ ، مُحاولاً فهمه مُقيماً إيّاه فوقها. ولم ألتفت إلى ما هو فاقع الألوان والإضاءة والصوت، إلاّ بمدى قدرته على استفزازي لأن أُعاين نقائضه الغاطسة في رماد نسيانها، وشحوب عتماتها، و انكتام أصواتها ــ بمعنى أنّ الذي يحتل المتون عند غيري ، يُحيلُني ، رُبما بسبب ريبتي الأوليّة بكلّ ما هو مُعَمَّم ، إلى القاطنين في الهوامش.. رُغماً عنهم.

هي كتابات أسبوعية ، غالباً ، امتدت عبر الفترة من 1997 حتى 2002 ، نُشرت لا على النحو الذي استقرّت فيه داخل أبوابها هنا ؛ إذْ انتقيتُ منها ما



الجزء الأول
الكتابة وأسئلتها



الباب الأول

الذات الكاتبة



عن (هويـة الكاتـب):

تســـاؤلات

في حزيران مـن العـام 1999 ، أجـرى المحـرّر الأدبي في مجلـة (أتلانتيـك إنباونـد) الأمريكيـة (أكاش كابور) الهندي الأصل ، حواراً مع الروائي (فكرام ست) ــ هنـدي الأصـل أيضـاً ـــ تـمّ خلاله طرح العديد من المسـائل المثيرة للتأمّـل والنقـاش نظـراً لوقوعهـا في دوائـر الاجتهـاد وتضارب الآراء حولها. والجدير بالتنويه أن فكرام ســث يكتـب باللغـة الإنجليزيـة ويُقـيم في لندن ، بينما جرى الحوار معه في أميركا أثنـاء جولتـه في ولايـة مينيسـوتا لـترويج أحـد كتبـه ولسوف أبني المقالة على ضوء هذه المعلومة ، متناولاً واحدة مـن المســائل ألا وهـي هويـة الكاتب.

يشكّل الارتحال بين الأمكنة المختلفة والمتباينة في أنماطها المعيشية ، وضروب تفكـير أقوامهـا بناءً على خصوصية ثقافاتها، شكلاً ما من أشكال الاغتراب من جهة .. وفهماً ما من مفـاهيم التوطّن الجزئي أو الكلّي. فإذا دام الاغتراب ردحاً طـويلاً مـن الـزمن بحيـث يتحـوّل (المكـان الغريب) إلى مستقرٍ دائم؛ فإنّ جبلةً جديدةً تكون قد نضجت أثناء ذلك قوامها : طريقـة تفكير ، وأسلوب معيشـة ، وزاوية نظر جديدة إلى العـالم وإلى الـذات كـذلك، وحنـين نسـبي (نوستالجيا) إلى (المكان الأول) تحدّده السن التي كان

عن (هويــة الكاتــب):

تســـاؤلات

في حزيران مـن العـام 1999 ، أجـرى المحـرّر الأدبي في مجلـة (أتلانتيـك إنباونـد) الأمريكيـة (أكاش كابور) الهندي الأصل ، حواراً مع الروائي (فكرام ست) ــ هنـدي الأصـل أيضـاً ـــ تـمّ خلاله طرح العديد من المسـائل المثيرة للتأمّـل والنقـاش نظـراً لوقوعهـا في دوائـر الاجتهـاد وتضارب الآراء حولها. والجدير بالتنويه أن فكرام ســث يكتـب باللغـة الإنجليزيـة ويُقـيم في لندن ، بينما جرى الحوار معه في أميركا أثنـاء جولتـه في ولايـة مينيسـوتا لـترويج أحـد كتبـه ولسوف أبني المقالة على ضوء هذه المعلومة ، متناولاً واحدة مـن المسـائل ألا وهـي هويـة الكاتب.

يشكّل الارتحال بين الأمكنة المختلفة والمتباينة في أنماطها المعيشية ، وضروب تفكـير أقوامهـا بناءً على خصوصية ثقافاتها، شكلاً ما من أشكال الاغتراب من جهة .. وفهماً ما من مفـاهيم التوطّن الجزئي أو الكلّي. فإذا دام الاغتراب ردحاً طـويلاً مـن الـزمن بحيـث يتحـوّل (المكـان الغريب) إلى مستقرٍ دائم؛ فإنّ جبلةً جديدةً تكون قد نضجت أثناء ذلك قوامها : طريقـة تفكير ، وأسلوب معيشـة ، وزاوية نظر جديدة إلى العـالم وإلى الـذات كـذلك، وحنـين نسـبي (نوستالجيا) إلى (المكان الأول) تحدّده السن التي كان

عليها المرتحل ـ المغترب حين الخروج. فإذا كان كبيراً عند مغادرته لمكانه الأول وقد نضج وعيه، فإنّ حنينه يتّصف بدرجة عالية من التوتّر مما يشكّل شرخاً ملحوظاً أو علامةً مقروءة في شخصيته.. والعكس رُبما يكون صحيحاً إذا ما كان صغير السن لم يتكوّن وعيه على درجة كبيرة من النضوج.

أسوقُ هذا كقاعدة نظرية ، منطقية إلى حدٍّ ما، تتّسم بمصداقية عامة ، لكنّها تحتمل نماذج استثنائية دون أن تتسبّب إحداهما في دحض الأخرى أو نفي جوهرها.

ماذا عن الكاتب المرتحل ـــ المغترب في سياق هذا التقديم؟

نحنُ هنا إزاء حالة من تكثيف الجبلة الجديدة المشار إليها قبل قليل، وعمودها الفقري كما أزعم يتمثّل في اللغة. فبأي لغة يكتب الكاتب المغترب نصوصه؟ أبلغته الأولى ، أم باللغة الثانية التي اكتسبها بسبب إقامته في (المكان الغريب)؟ وهل بمقدوره أن يرتحل بين الأمكنة، ثم يُقيم دون أن يكون قد ارتحل، في الوقت نفسه، بين اللغات فينتهي إلى الكتابة بأحدها ـــ هي لغة مكان الاستقرار الدائم غالباً؟

وماذا عن اللغة الآن؟

أهي مجرّد أداة تواصل وتوصيل يستخدمها سكان المكان ، محايدة وشفّافة ومُتاحة عبر سنة دراسية واحدة أو أكثر ابتغاء تعلّمها؟ أم هي ذاكرة ملينة بالتاريخ تفوحُ كل مفردة فيها برائحة عامة، إضافة إلى رائحة خاصة بكل (ساكن) من سكان المكان؟

أوليست اللغة خزّان هائل تمور في داخله تواريخ الأفراد عبر الأزمنة، مختلطة على نحوٍ حيوي مبدع وخلّاق مع تاريخ الأمة .. أو القوم .. أو

الشعب؟ أوليست هي الذاكرة الجمعية لأصحابها تحضُرُ بطريقة مجرّدة وتمثُل على هيئة أبجدية؟ ومع إقرارنا بأنّ الأبجدية تتشكّل كتجريد ودلالتها تتطابق مع الرمز ، إنْ لم تكن هي الرمز بذاتها، إلاّ أنها بمثابة المحفّز تقومُ كل مفردة منها بإيقاظ ذاكرة الشخص على تاريخه الخاص معها، وتستثير عنده مجموعة الصور والروائح والوجوه والمواقف التي ارتبطت بها في أعماقه. فاللغة، والحالُ هذا، عنصرٌ أساسي يتسم بحيويته الدافقة لا تكتمل شخصية الكائن إلاّ بتوفرها فيه. وبذلك تنفي اللغة عن نفسها صفة الأداة للتواصل والتوصيل القاموسي البسيط، لترتقي إلى مصاف الذاكرة بعمومها وخصوصها معاً، بمعنى الهوية ذات التركيب.

إنّ (فكرام سث) كاتبٌ هندي ــ كما يتم التعارف عليه ــ ، لكنّه كاتبٌ باللغة الإنجليزية وقد درسَ وعملَ في الولايات المتحدة، وارتحل بين عديد من البلدان، ويُقيم الآن في لندن، ويتحرّك في رواياته بين شخصيات وأماكن أمريكية ويابانية إضافة إلى الهندية، وقُرّائه يتوزّعون على خريطة الشعوب الناطقة بالإنجليزية. لذا، بناءً على كل هذا، هل بإمكاننا التعامل معه على أنه (كاتبٌ هندي) أم هو كاتبٌ (من أصل هندي) ؟

لستُ أزعمُ أني أمتلك إجابة واضحة وحاسمة على تساؤلي. فالحالة التي يمثلها كاتبٌ مثل (فكرام سث) قد تُجيب على جانب من جوانب التساؤل ، إلاّ أنها تعجزُ عن الإحاطة التامة بالجوانب الأخرى. ولعل تصريحه التالي يُبقي الحيرة دون حسم ويتركها تتماوج بين الاحتمالات. فهو يقول : (.. ورُغم أنّ كُتبي مموضعة في بلدان مختلفة، لم أشعر أنها تجعلني واحداً من أولئك الكتّاب العالميين المقبولين الذين تجد عندهم نوعاً من الخبرة الثقافية المختلطة في كل كتاب من كتبهم ويشعرون أنّ عليهم

طرْح عرقيتهم بثقل (...) فأن يكون عليك التعبير عن عرقيتك في كل كتاب من كتبك ليس أسلوبي.)

لدى تأملنا بالمساحات التأويلية الشاسعة التي تنفرد كالأبسطة بسبب التصريح أعلاه، فإننا نعثرُ على ثنائيات تُثير الاستغراب . فهو رُغم أنّ (كتبهُ مموضعة في بلدان مختلفة) ويكتبُ بلغة العالم المعاصر : الإنجليزية، إلاّ أنه (لا يشعر) بأنّ ذلك جعل منه (كاتباً عالمياً مقبولاً) . وكذلك هو (لا يشعر) أنّ عليه (طرح عرقيته بثقل).

هل يبقى الإسم بدلالته العرقية (الهندية) حائلاً دون (إشعار) فكرام سث بعالميته المقبولة ــ أي بسبب الآخر ــ ، أم هو مجرّد (شعور) من فكرام سث لا علاقة له بذاك الآخر؟ وهل تكفي (الخبرة الثقافية المختلطة) لأن تمنع عنه (طرح عرقيته بثقل) ، أم أنّ التمايز في داخله بين إحساسه بعرقيته وتعامل الآخرين معه بناءً عليها لم ينضج إلى حدٌ يُتيح له أن يطرحها بجلاء؟ ثم ، أليس الجدير بأنْ نتوقّف عند مفردة (لم أشعر) عندما يستخدمها كاتبٌ شائع كفكرام سث بالمقابل من مفردات مثل : لم أُدرك ، لم أعِ، لم أقتنع ، إلخ ؟

يبقى أن نقول بأنّ مسألة هوية الكاتب لم تُحسم في هذه المقالة بقدر ما أُضينت بمزيد من الأسئلة ، وأنّها تستحق التفكّر بها وتقليبها على أوجه إحتمالاتها في أكثر من محاولة.

عـن (هوية الكاتـب) :

إشــــارات

يُقال أحياناً بأن هوية الكاتب هي نصّه.

إنّ قولاً كهذا، حين التمعُّن والتدقيق بمدلولاته، إنّما يكثّف مجموعة بؤر تستحق كل واحـدة منها وقفة تشريح لاستخلاص أعماقها. فالنص على ضوء النظر إليه على أنّـه هويـة لكاتبـه لا ينحصر في كونه كتاباً نقرأ من خلال صفحاته التقنيات الخاصة بصاحبه، أو نسبُر عـبر تأمُلنـا بالتشكيل اللغوي ماهيّة الثقافة الملتصقة بذاكرته الفرديـة ومـدى تطويعهـا لمخـزون اللغـة ذاتها كذاكرة جمعية تمّ تنضيدها على نحوه الخاص، فكانت لغته هو دون سواه.

ما أشرنا إليه إنْ هو إلاّ مجموعة علامات قابلة للتوسيع والتعميق بقـدر مـا يـتحلّى الـدارس المدقّق بفضول معرفيّ، أو بما يملك مـن رؤيـا ذات تركيـز؛ لكنّهـا في مجموعهـا تبقـى ضـمن التفاعل داخل البُنية الفنيّة لنصّ الكاتب ــ أيْ أنها تؤثّر على هويته الإبداعيـة مـن داخلهـا بتقليبها على أوجه عناصرها المختلفة المكوِّنة لكامل النصّ المقروء.

إذنْ: ماذا عن الجانب الآخر لهوية الكاتب التي يُمثلها نصّه؟

ماذا عن الجانب الشخصي ــ الفردي الذي أنتج هذا النصّ، وكان ، في مستوى من مستويات القراءة، قد تمّ استخدامه كقناعٍ قال ذاتَهُ من خلاله وعرّاها (ولا أقول : تمّ استخدامه كقناعٍ قال من خلاله خطابه أو أوضح عن مواقفه إيماءً تارةً.. وتصريحاً واضحاًّ تارةً أخرى)؛ فتلك واحدة من بديهيات الخُلاصة التي تخرجُ بها القراءات عادةً.

وهل بإمكاننا ، لدى توقّفنا عند هذا الجانب القرائي، أن نخرج بحقائق أو وقائع تتطابق حقاً مع عالم الكاتب الشخصية، وبالتالي تكون صادقة إلى حدٌ كبير؟ أم أن النص لا يعدو أن يكون مجموعة مصائد وشراك لعوالم، وشخوص، وأفكار، وأماكن أوقعها الكاتبُ بين أسنان كلماته وجعلها تلتصق بوحيٍ من جاذبية اللغة واستطراداتها؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فإنّ وهماً مكتوباً هو ما نقومُ بقراءته وقد خدعتنا المقدّمة الزائفة القائلة بأنّ النص هو هوية كاتبه.

ولكنْ : مَن ادّعى مِن الكتّاب يوماً أنّ نصّه هو مرآة ذاته كما هي تماماً وأبداً؟

قد نسمعُ أصواتاً تهتف مُعلنةً بأنّ وهم الكاتب المكتوب وفرائس مصائده المقروءة ما هي إلاّ المستوى الأعمق ، غير المنظور، لهويّته الشخصية. فالأحلام ، والرغبات المأمولة المقموعة أو الخارجة عن إمكانية التحقُّق ، والرؤى التوّاقة إلى تجسيد أماكن فاضلة.. أو شخصيات مستحيلة؛ إنّ ذلك كلّه يُشكّل العصبَ الرئيس للشخصية والذي حال أن تصطدم به وقائع وإحداثيات العالم الخارجي حتّى نراه توتّرَ وأصدرَ ، كالوترِ في آلة الموسيقى، أصوات المخبوء فيه.. ورُبما هي الأصوات الوحيدة التي تختبئ فيه ولا يكونُ واعياً بها، أو قد تتحوّل ــ لدى

التشخيص الإكلينيكي ــ إلى الدافع الأول للكتابة ، رُغم عشرات التصريحات والإفادات الصحفية وغيرها التي تدّعي خلاف ذلك.

أكاذبٌ هو ، عندما يُطلق تصريحاته المخالفة للحقيقة الأعمق؟

في كثير من الأحيان تعملُ هذه التصريحات عملَ الحاجب للصوت الصادر من أعمق بؤرةٍ في ذات الكاتب. تعملُ عملها من غير علمٍ منه، وتشتغل بآليةٍ تُشبه ميكانيزم الدفاع عن (المنطقة الحرام) حائلةً دون الوطء على أرضها المفخّخة بحقول الألغام. وعديدةٌ هي هذه الحقول في الذوات الملجومة في تطلّعاتها الكسيحة، وأمانيها الموؤدة ، ومشاريعها المنكسرة، ومدائنها الخاسرة، وخيباتها اليومية.

فإذا كان الكاتبُ واعياً لذلك كلّه وادّعى شارحاً، في تصريحاته العلنية ، كُلّ ما هو بعيدٌ عنه.. فإنّه كاذبٌ بالتأكيد . لكنّه الكاذب البريء من أي تهمةٍ ترتدي ثوب الأخلاق الاجتماعية ، إذْ أنّ حالة الكذب الواعية في هذه المسألة تنحو صوب خلق طروحات بديلة عمّا كان سبباً في إصدار الأنين، هناك في الأعماق، ويكونُ في الوقت نفسه علاجاً مواربـاً لـه والتفافياً.

ففي الثنايا الرهيفة لمجمل عناصر النص تكمنُ ملامح هويّة الكاتب. أجل؛ هويّته تتجلّى في نصّه، وإنّما بغير التجلّي الصريح الذي اعتادت القراءات الكسولة أن تراه. ولذلك فهي هويّة متفلّتة دائماً. هويّة تبدأ بمراوغة صاحبها لحظة أن يُبادر بالعمل على الإمساك بها عبر الكتابة، وتنتهي بمراوغة كلّ من يجرّب قراءتها قراءةً مسبوقةً بمقدّمة زائفة أُخذت بحرفيتها وتنصُّ على أنّ (هويّة الكاتب هي نصّه)!

عن (هويـة الكاتـب):

أبعـــــاد

هل يُدرك الكاتب هويته حقاً ، وعلى حقيقتها كـما هـي، أم أنـه ينسـاق (طائعـاً أو مجـبراً) للتعميمات السـائدة والألقـاب والأسـماء والعنـاوين التـي تحوّلـت إلى مـا يُشـبه الأقفـاص، لينسجن داخلها فيتكيّف وفقاً لحدود أُطرها؟

إنّ سؤالاً مطروحاً على هذا النحو يحمل معه، في حال التـدقيق العمـلي والقـراءة للعـابر في حياتنا الثقافية ، استبياناً يتصفُ بغير قليلٍ من الدقّة للكيفية التي يخضـع الكاتـبُ بموجبهـا للتصنيفات الجاهزة والمعدّة مسبقاً لهُ ولسواه من الكتّـاب ، فيأخـذُ بالكتابـة انسـجاماً مـع التصنيفات تلك، بغضّ النظر عن الجبلة الحقيقية لمادتـه الإبداعيـة ــ إنْ كانـت في داخلـه قبل الشروع بكتابتها ، أو بعد إنجازها تنتظرُ التسمية اللائقة بهـا بمعنـى : التســمية الملائمـة لماهيتها من الداخل.

فهويـة الكاتب، بناءً على هذه المقدمة، تتّصل بعلاقة النَسَب مع أولى النصـوص التـي كتبهـا ونشرها فغدت ملتصقة بها، وبالتالي كرّسته داخل إطارها على نحوٍ شبه نهائي وقاطع. فهـو ، استناداً إلى ما راكمهُ من

نصوص تأسّست سُمعته عليها ، إمّا أن يكون شـاعراً.. أو روائياً .. أو قاصّاً ، إلـخ. وهكـذا ، وبمرور الوقت وثبات المعايير العامـة للنقـد وعنـد القـرّاء وجمهـرة (المثقّفـين) والمتـابعين ، يكتفي هذا الكاتب بــ (هويته) العامّة الشائعة ليُخضعَ ، من ثمَّ ، جميع مواد إبداعـه قبـل إنجازها لشروط الجنس الكتابي الذي عُرف به ــ رُغم أنّه ليست جميع هذه (المواد) تختـزنُ في تركيبتها عناصر الجنس الكتابي إيّاه ولا تتسق ، أصلاً، مع سماته الفنيّة .

هُنا نقعُ على آلية ذات بُعدين تقـود الأولى إلى الثانيـة بـالحتم والضرـورة. كـما أنهـا تعمـل، بسبب نتائجها المتأتيّة عنها ، على التحكّم (بالحالـة الكتابيـة) لـدى صـاحبها مـما يـؤدي إلى ترجرج السويّة الفنيّة للنصوص وعدم استقامتها أو تساويها.

البُعد الأول: إنّ الخضوع للصفة المألوفة للهويّة والسائدة عنهـا يقـودُ إلى خضـوع مـن نـوع آخر ، داخل الكاتب بالانسجام والتوافق مع الخـارج ، بحيـث يجعلـه يـؤطّر جملـة أفكـاره وتخيّلاته والتقاطاته الصغيرة المجلوبة من الواقع ليُـدخلها عُنـوةً في حـدود الجـنس الكتـابي الأول. وبذلك يكون قد أجرى عمليات تشـذيب وانتقاص وإلغاء جزئي لمادتـه لتتـواءم وذلـك الجنس. فالمادة المتخلّقة في داخله والقابلة لأن تتحـوّل إلى قصّـة يصـير وأن تتمـدّد بافتعـال ظاهر ومكشوف ليكتبها روايةً.. فهو روائي ! والعكس صحيح إذا مـا كـان الكاتـبُ قاصّاً، إذ يُحيل العالم الذي تمدّه به المادة الأولى إلى مجرّد لقطة قصيرة يخنق بها الامتداد الحيوي لهـا .. فهو قاصّ! أمّا المادة التي تمور في وجدانـه عـلى أنهـا ملاحظـة تتميّـز بطرافـة مـا بسـبب المفارقة الجليّة فيها ، فيجب أن تُكتب قصيدةً رُغم أنفها وذلك لأن صاحبها .. شاعر!

فالخضوع كما يجيء هنا جَلَبَ معه خضوعاً أخطر ضرب البُنية

الداخلية للنصوص المكتوبة، وأحالها إلى مجموعة كتابات مُشوُهة ومشوْهة للهوية، وبالتالي يتحقق للكاتب أن يخسر مرّتين . ففي المرّة الأولى يكونُ أن خسر مادةً جيدة لنصٌ جيد . وفي المرّة الثانية يكون أن خسر قسطاً من سُمعته الأدبية وأصاب ، من ثمّ ، هويته العامة بسهام التشكيك وصنوف الأسئلة المطالبة بالمراجعة.

البُعد الثاني: إنْ الجوهر الكامن في مُجمل التحوّلات الـمُسيئة للنص (سويّةً وتجنيساً) لا ينبغي قراءتهُ ضمن الحدود الموصوفة فحسب ؛ بل ثمّة قراءة أخرى ترى إلى ما هو تحت البائن الموصوف ، وتقول بأنّ الكاتب لحظة أن توهّم بحفاظه على هويته العامّة إنّما أضاع، في الوقت نفسه ، حريّته في أن يكون هو كما هو حقاً. أضاع الكاتب، عبر رضوخه للألقاب السائدة عنه ، الأبعاد الأعمق فيه ــ وربّما الأغنى ــ وبذلك يكون قد قام برهن (كُلّه) الوسيع لصالح (جُزئه) الضيّق والصغير.

أول ما تقتضيه معالجة هذا الوضع ، كما أزعم، هو الوعي على الذات والتعامل معها بحسب كينونتها المتحقّقة. تلك هي الخطوة الأولى المرتجاة من الكاتب لكي يستكمل ملامح هويته ، وبعدها يكون الالتفات صوب المناخات الاجتماعية التي تستقبل تجليّات ملامح هذه الهوية، وتبصيرها بالتعددية التي تتحلّى بها وقراءتها ، من ثمّ، وفقاً لهذه الحقيقة. ولذلك أقول بأنّ الحريّة حين تحققها على هيئة وعي مكتمل في داخل الكاتب، فإنّها تعمل على إيضاح أبعاده دون تردد في تسميتها بأسمائها الحقيقية. ودون خجلٍ أو خوف من التعامل الفنّي معها بحسب مقتضياتها تماماً . ولا ضير في هذا ، ولا انتقاص من (هيبة) الهوية كما هي شائعة ومعمّمة.

ملاحظة نورد فيها أمثلة خاطفة على الانعتاق من سجن الهوية وحيدة البعد ، للتذكير وللتمعّن أيضاً: الشاعر لويس أراغون هو صاحب مشروع روائي ضخم. الشاعر لوركا هو صاحب مجموعة مسرحيات تُعتبر علامات في مجالها. الروائي سرTانتس هو صاحب كم محترم من المسرحيات . القاص جمال أبو حمدان هو صاحب مجموعة مسرحيات هامة وروائي لافت . الشاعر ابراهيم نصر الله يكتب الرواية منذ سنوات . الشاعر غسان زقطان كتب روايةً جميلة، وكذلك الشاعر زكريا محمد.

إذا أردنا البحث والتدقيق على نطاقٍ أوسع فلسوف نعثر على عشرات وعشرات من الأمثلة الدالّة على امتلاك الكثيرين من الكتّاب لحريّة دواخلهم ــ أيّ : لاكتمال هوياتهم ؛ فهل ثمّة مغالطة؟

الترجمة،

هذا الوهم الكبير الذي يستوطن العديد من المبدعين العرب ويدفعهم، في حالات ما، إلى أن يكتبوا بكيفية تخالف حقيقة الأسس التي قامت عليها إبداعاتهم الأولى لا لشيء إلاّ للتكيّف وطبيعة (الذوق الآخر)، أو (المطلوب) من قبل الآخر.

كأنما هنالك حالة من التواطؤ الواعي يمارسه المبدع العربي في دخيلته، وذلك أملاً منه في تحصيل بعض الشهرة والذيوع (وبعض المال كذلك) خارج المحيط الطبيعي لقرّائه، وبعيداً عن السياق الحضاري ــ الثقافي ــ واللغوي لنصه من حيث الابتداء.

والترجمة، ضمن المظاهر اللافتة في السنوات الأخيرة، لا تعني نقل النص من لغته العربية إلى لغة أخرى وحسب (أوروبية عموماً، وإنجليزية غالباً، وفرنسية أحياناً)؛ بل تتعدّى ذلك الفعل الثقافي المألوف إلى ما هو أخطر: تتعدّاه إلى كتابة النص بلغة غير عربية، وبكيفية انتقائية لثيمات محددة ذات أهمية عند الآخر، لأنها تنسجم ونظرته إلى العالم الذي يجيء

النص وكاتبه منه. كأنما ثمة سعي إلى إرضاء الآخر ليس في ذائقته الفنية؛ وإنما في تقديم واقعنا عبر ثيمات تصادق على الصورة التي يحملها عنا وتؤكد عليها ــ وهي غالباً ما تكون دالة على التخلف ــ

يكشف هذان الشكلان من (الترجمة) عن دونيّة مبطّنة يستشعرها الكاتب في سره حيال الآخر الذي يتوجه إليه بنصوص كهذه. وهي دونيّة حضارية في جوهرها، تعزّزها حالات العجز العربي العام والانتكاس المتتالي لواقعنا الثقافي في وجهه الاجتماعي .. كما تؤكدها مظاهر القوة والسيطرة في مراكز الغرب منذ أواخر القرن العشرين. مظاهر قوة وسيطرة ليست محصورة في الاقتصاد والآلة العسكرية الحربية المتقدمة تكنولوجياً، بما ينجم عنهما من نفوذ سياسي قاهر؛ لكنها تتجاوز ذلك كله إلى اقتحامية ثقافية تتناول الفكر وتكييف أنظمته وأيديولوجياته بما يخدم هذه المراكز وشبقها إلى النغل في أعماق ثقافات الآخرين وتغييرها.

إنه أحد وجوه العولمة الذي نرى فيه كيف تحوّل إعجابنا بالغرب أوائل القرن العشرين، إبّان النهضة من غبار الركود المعرفي، إلى انبهار ينمّ عن عجز، إلى اقتداء مطلق يُشير إلى فقدان الثقة بالذات، إلى خضوع لإملاءاته التي يرسلها عبر إشارات الترغيب، ثم إلى قبول واستسلام لأن نكون (موضوعاً) للآخر وفي كل الحالات. أن نكون موضوعاً دائماً لذاتٍ مهيمنة وسائدة.

هي تداعيات لجملة البُنى وما تنكشف عنه، تلك التي تستدرجها إلى الخاطر مظاهر الترجمة بوجهيها الموصوفين سابقاً.

لكنّ حكاية الترجمة لا تقف عند هذا الحد، أو بالأحرى لم تبدأ هنا، إذ طفقت الترجمة تحمل وهمها الكبير منذ الستينيات، حيث تمّ ترجمة

العديد من المؤلفات العربية الأدبية، الإبداعية خاصة من رواية وقصة وشعر، إلى لغات المعسكر الاشتراكي، ضمن شعارات تلك المرحلة كالتعاون بين الشعوب، والمنظمات الإقليمية التي ولدت في خضمّ الحرب الباردة كاتحاد أدباء آسيا وأفريقيا، والاتفاقيات الثقافية الموقّعة على هوامش التحالفات والاصطفافات جرت عملية الترجمة، وسمعنا بأسماء عدة كتّاب نُقلت أعمالهم إلى بعض اللغات بالإضافة إلى الروسية ـ كاللاتفية مثلاً.

إن خطوة الترجمة بحدّ ذاتها لإنجاز جيّد يستوجب التشجيع بكل تأكيد. غير أن التدقيق بنتائج تلك الترجمات حمل ملاحظتين اثنتين أساسيتين:

الأولى: أن غالبية الترجمات، وبسبب من طبيعة القوى الموقعة على الاتفاقيات (حزبية، سياسية، أيديولوجية، منظماتية، إلخ) كانت لكتابات ثانوية غير أساسية في تيار الأدب العربي الحديث، ولأسماء يحيط بمستوى إبداعها شك نقدي عام، ولموضوعات ذات رنين أيدلوجي يفتقر إلى عمق فني.

الثانية: أنّ (أصحاب الحظ) الذين نالوا حظوة الترجمة قد ركبهم وهم العالمية جرّاء رؤيتهم لنسخة من كتابهم وقد تُرجم إلى لُغة لا يجيدها إلاّ القلة، متغافلين أو غافلين حقاً عن مسألة سوية النص في لغته الجديدة ومدى اقترابه من اللغة الأصل، وحقيقة عدد النسخ المطبوعة والموزّعة ليُدرك كم بات عدد (قرّائه في العالم).

ثمة خديعة تنطوي عليها الكثير من الترجمات تؤدي، فيما لو أمعنا النظر، إلى نسج الأوهام حول الكاتب وكتبه. فأن تتم ترجمة جملة أعمال

إلى لغة أخرى لا يعني، بالضرورة وخارج كثير من الاعتبارات المعروفة، أن هـذا بمثابـة حكـم قيمة واصطفاء نوعي. كما لا يعني، في الوقت نفسه، الانتشار الواسع خـارج الثقافـة الأم. إذ أن عدد النسـخ المطبوعـة (لا يتجـاوز عـددها الخمســة آلاف في أفضـل الأحـوال) يشـير إلى محدوديـة الـدوائر التـي يتحـرك الكتـاب فيهـا ـــ وهـي مراكـز أبحـاث ودراسـات شرقيـة واستشراقية على الأغلب ـ وبالتالي فإن (القارئ) لا يعرف عن هذا الكتاب شيئاً.

إن افتقارنا في أوطاننا للعدد الكبير من القـرّاء لا يعنـي أننـا، بالعمـل عـلى ترجمـة أعمالنـا، سوف نعوّض هذا النقص ـ أو نحلّ عقدة النقص على نحو أدق ـ ومن المفيد لنا جميعاً أن نتعلّم الدرس مما سبقنا إلى هذا؛ وأن نستشهد بتصريح غابرييل غارسـيا مـاركيز التـالي لـمّا أجاب على سؤال يتعلّق بالحياة الخاصة للأدب: (يبـدو أن هـذه الحيـاة بـدأت حـين غزونـا قراءنا في بلدنا، وحين بدأوا يقرؤوننا . قبل ذلك كنا نظن العكس هو المهم، فإذا نشرنـا كتابـاً لم يهمنا إن بيع هنا أم لا، كان المهم أن يترجم وينشر في الخارج. لكننا عرفنا لاحقاً أن مجـرّد نشر الكتاب في الخارج لا يفيدنا ؛ فبعد الترجمة يحظى الكتـاب بـبعض التعليقـات النقديـة الإجبارية من بعض المتخصصين، ثـم يُحفـظ في جيتـوات الدراسـات الإسـبانية في الجامعـات الأجنبية، لا يخرج منها أبداً. لكن بعدما أصبحنا مقروئين في أمريكا اللاتينية انفـتح كـل شيء أمامنا).

إذن: علينا إلغاء الوهم ـ الفكرة القائلة بغزو قرائنا العرب بترجمات تـأتي مـن خـارج لغتنـا لتؤكد مكانتنا ـ هكذا لا نكون قد حصلنا على أي عالميـة بقـدر مـا هـي شراك مـن الظـلال السرابيّ الخادع.

تتشعّب التفاصيل وتتداخل متولّدة من بؤرة الحديث ، أو الكتابة، عن النصوص الإبداعية ومدى افتراقها عن الذات التي كتبتها، أو نسبة التصاقها بها إلى درجة يصيرُ بالإمكان الزعم بأنّ تلك النصوص بشخصياتها الفنيّة ليست إلاّ التمثيل على ذوات كتّابها .

من هُنا تتخلّق الحاجة (حاجة النقاش) لطرح مسألة المسافة الفاصلة بين الشخصية الفنيّة داخل العمل الإبداعي من جهة ، والتكوين الشخصي للمؤلف /الكاتب/السارد والشاعر الذي صاغ العمل من جهة مقابلة. وهذا يقود ، بالتالي، إلى قياس تلك المسافة بالسنتيمترات المتخيّلة لتُحال النصوص إلى العوالم الخاصّة لشخص كاتبها كأنّما هي ضربٌ من أجندته هو.

ونحن، مع وجاهة المسألة من حيث مبدأ الطرح، إلاّ أنّ احتراساً دائماً ينبغي الركون إليه عند إجرائنا للقراءة المنطلقة بهذا الاتجاه : الاحتراس من الوقوع في نقطة التماهي بين شخص الكاتب وشخصياته الفنيّة، وإذابة المسوّغات الفنيّة التي أوجبت وجود هكذا (شُبهة)؛ تلك التي لم تكن إلاّ

نتيجة لطبيعة البُنية الكُليّة للعمل ، ولخصيصة الرؤيا الشاحنة للكاتب: رؤيته إلى ذاته في علاقاتها المعقّدة مع العالم: جُملة التقاطعات الجارية يومياً بينه وبين عناصر العالم ومفرداته الناغل هو فيها مثلما تنغلُ هي فيه.

بهذا المعنى يُصبح التمييز الواجب عَزْل الشخصي عن الفني الإبداعي قوامه طبيعة العمل الكتابي ذاتها وما توفّره من عناصر هي بمثابة المعايير المنظور إليها على أنها نقاط الإرتكاز النقدي/ القرائي، في الوقت الذي تكون فيه، أيضاً، البوصلة التي تؤشر على سوِيّة (لعبة) الكتابة مُشيرة إلى التخوم المتحركة حيث لم يتحوّل النص إلى مدوّنة محض ذاتية.

لذا؛ ليس عيباً بأي دلالة كون العمل الأدبي / الفني يتضمنُ شرائح مستقاة من حياة الكاتب الخاصة وقد فرشها داخل النص، إنْ من خلال الشخصيات، أو الإحداثيات الدقيقة، أو الأماكن المتعيّنة.. ما دام هذا التضمين قد جيء به وفقاً للسياق الجوّاني من غير تعسُّف أو إجبار (إلصاق وإضافة) بحيث باتت جزءً لازماً مكوّناً للعمل ولا يمكن تكملته بمعزلٍ عنها ــ رغم إتسامها بشخصية الكاتب ذاتها ــ

فمن يعود بذاكرته إلى روايات وقصص غالب هلسا، في قسط عظيم منها، فلسوف يقعُ على عوالم غالب الشخصية في كثير من تفصيلاتها وقد تحوّلت إلى عوالم فنيّة تحتضنُ شتّى الأبعاد ذات العلاقة بما هو (خارج) غالب، مما توجبه مستلزمات الأعمال المفردة (نصّاً نصّاً) من حيثُ المسائل قيد التحديق والتأمل ؛ أي قيد الإنجاز المختلف عن الواقعية المباشرة للعوالم الأصلية.

إنّ مسألة نغل الشخصي بالفني وامتزاج الإثنين على نحوٍ عضويّ لا تقف عند تلك الحدود (ما زلنا بصدد كتابات هلسا) ، بل نقرأ الذهاب في

ذلك صوب منطقة أبعد بحيث يُعلن الكاتب عن اسمه صراحة (غالب) في واحدة من رواياته ، محقِّقاً عبر هذه النقلة محو الفاصل بين المؤلف والراوي ، ليقول أنّ وهم الفنّ ليس مطلباً بقدر ما ينسجم هذا مع طبيعة النص من حيث البناء .

على أيّة حال؛

تلك مسألة لا ينضبُ الحديث عنها وفيها، غير أنّ المسافة بين ذات الكاتب وذوات شخصياته الفنيّة لا تخضع لأي قياس ، في النهاية، اللهم إلاّ قياس الإقناع المجلوب من داخل الإبداع .. لا من خارجه .

نبع الكتابة ومجاريها

من أيّ منطقة منّا تنبعُ الكتابة كأمرٍ حتميّ لا بـدّ أن نلجـأ إلى ممارسـته ، وإلاّ فقـدنا جانبـاً مهماً في تكويننا نستحيل ، من دونه ، إلى حيواتٍ يعوزها عامل الاكتمال .. أو تشـكو الـنقص في توفير عنصر التوازن؟

قد يكون هذا السؤال أو شبيهه مطموراً في غالب الأحيان ، لدى العديد من الكتّاب، إلاّ أنـه يتمظهر متخذاً لنفسه أشكالاً متنوّعة ، وخارجاً من زوايا غير مبـاشرة ، كـأن نواجـه ، مـثلاً، استفساراً صحفياً تقليدياً يتلخّص بـ (لماذا تكتـب؟، أو (متـى بـدأت الكتابـة؟)، أو (كيـف عرفت بأنك سوف تكون كاتباً؟) إلخ.

عندها ، يصير للكاتب ، وقد استدرجه السؤال ، أن يُمعـن النظـر والتفكـير في كليّـة القاعـدة التي ينطلق منها ككائنٍ ارتضى لنفسه الكتابة هويةً أولى تدلّ عليه بوصفه فرداً في مجتمـع. هذا أولاً. وثانياً ، وهو الأهم ، أن يحفر عميقاً في داخله هـو ليكتشـف خاصيّته الشخصـية وطبيعتها التي أوجبت عليه أن تكون الكتابة لازمة له ولصيقة بـه وإلاّ كـفّ عـن أن يكـون هو حقاً.

بين البعد الاجتماعي والبعد الذاتي ثمّة مسافة ليست بسيطة. مسافة جرى تعبئتها بقدرٍ كبير من التنظير حول أهمية الكتابة كعامل من عوامل التغيير الاجتماعي، وذلك في إطار المفهوم الداعي إلى كون التفكير المنتج للكتابة هو من دلائل الحيوية التي تتسم بها المجتمعات، وإشارة من إشارات تدرّجها في معارج الرقيّ والتطور. هكذا ، وبناءً على ما سبق ، اكتسب (الكاتب) سمة المغيّر وأحياناً صفة الثوري ، في التنظير المؤدلج راديكالياً، وكان ذلك أشبه بتيار عارم دفع بمجاميع هائلة من الكتّاب إلى الإيمان بأنّهم حقاً قادرون على إنجاز القلب والتغيير بواسطة نصوصهم المطبوعة. قادرون على اجتراح رؤى ومفاهيم جديدة يتبناها المجتمع ويبدأ ببناء مسلكياته ومؤسساته وفقاً لها واهتداءً بمشاعلها.

رُبما تتحلّى نظرة كهذه بقسط لا يُستهان به من الواقعية والمصداقية؛ إلاّ أنّ الكتابة التي تتطابق مع هذه النظرة ليست هي، بالتأكيد، كتابة الإبداع الأدبي والفنّي ، خاصة حين نتحدّث متخذين من مجتمعات العالم الثالث موضوعاً نقيس عليه ، لا بل ليست هي أيضاً ضمن المؤثرات الرئيسة في المجتمعات المتقدّمة التي قطعت أشواطاً كبيرة في الارتقاء الجمعي والفردي في آن.

إنّ الكتابة الناتجة عن تفكير مجدّد والمؤدية إلى مفاهيم ذات تأثير وفاعلية تغييريّة حقيقية إنما هي تلك التي تتعامل مع العلم والتكنولوجيا ، وتحديداً في المجالات التي تدخل حياة الأفراد في نسيجها، بصرف النظر عن مدى تقبّلهم لها ، أو نسبة رفضهم لموجباتها الثقيلة. وكذلك هي الكتابات المتّسمة بالتفكير الفلسفي ــ الاجتماعي ، وإنْ بنسبة أقل كثيراً من الأولى ذات العلاقة بمنتوجها المادي الموضوعي والمباشر.

لقد تمّ ترحيل تأثير الكتابة الناغلة في البُنى المادية للمجتمعات إلى الأخرى المحلّقة في عوالم الخيال الفني والأدبي ، رُغم افتراقهما البيّن والكبير ، ثـم مـا لبـث هـذا التـأثير المسـتعار وأن تحوّل إلى دورٍ مناط بالكاتب ــ المثقّف.

كأنما تولّدت عبر متواليات كهذه، وما جرى إضافته وتكريسه من مفاهيم فرعية جُلبت مـن حقولٍ أخرى لا علاقة لها بالكتابة أصلاً ؛ أقـول : كأنمـا بهـذه المتواليـات وإضـافاتها تبلـورت مقولة (الالتزام) متخـذة لنفسـها لبُوسـات متعـددة تجـاوزت مـا هـو أدبي ـــ فنـي بصـلته الاجتماعية لتصل ــ مع تعاظم ثقل الأيديولوجيـا وأحزابهـا والنظـرة إلـى مثقفيهـا ـــ إلى مفهومٍ سياسي أتاح للمتسرّعين مجال الفهم المغلوط والرخو القائل بتماهي شخصية الكاتب وذوبانها بشخصية الداعية، أو المبشّر ، أو صاحب رسالة القلب والتغيير.

وسط جُملة هذه التداعيات غاب الكاتب كذاتٍ لا تتوازن داخلياً بمعزل عـن فعـل الكتابـة، ضمن البُعد الشخصي البعيد عن الأدوار خارجه؛ حتّى وإنْ تعملق ظاهرياً وبان كأنّه البطـل يتصدّر ملصقاً جماهيرياً موزّعاً على جدران المدينة!

نحنُ لم نُجب على سؤال البداية ، والمتعلّق بالمنطقة التي تنبُع منها الكتابة كـأمرٍ حتمـي لا بُد من اللجوء إلى ممارسته. لكنّنا ، ولكي نفعل هذا في مقالةٍ تالية، وجدنا أنفسنا ننسـاق إلى ما كتبناه ــ رُبما كمقدّمة للإجابة القادمة.. أو محاولة رسمها.

الذات تستجلي غموضهــا

كنتُ قد سألتُ في المقالـة السـابقة أو تسـاءلتُ ، بـالأحرى ، عـن المنطقـة التـي تنبـع منهـا الكتابةُ: المنطقة الخاصة بالكتابة والواقعة ضمن التركيبة الشخصيّة للكاتب كذات لا تحقـقُ توازنها أو تكاملها، ربما، من غير إنجاز هذا الفعل. وبهذا ا لمعنى فإنّ آصرةً تعمل على تـلازم الإنجازين معاً؛ فلا (يكون) الواحد من غير الآخـر. فحالـة الكينونـة الذاتيـة مشروطة، إذن، بتوفر وقائع فعل يقع خارج الذات الكاتبة. لكنه، في الوقت نفسه، يمتنع عن أن يحـدث إذا لم يتحرك أولاً داخلها، وفقاً لدوافعها هي ونسبة حيوية هذه الدوافع.

ولأنّ الأمر يتحلى بهذه الخصيصة (إذا ما صَدُق الافتراضُ الــمُقدَّم هنـا)، فـإنّ طاقـةً كاملـةً داخل الذات تتحفز كلّما اختمرت وتهيأت أو نضُجت، ثم لا تلبـث وأن تُجبـر صـاحبها عـلى إطاعتها بأن تخرج منطلقة على هيئة كتابة ينفّذها هذا (الكاتب).

إذن: هي طاقةٌ مكتوبةٌ تحمل في طبيعتها عناصر اللغة، وغايتها أن تُعبّر، أو تقول، أو تُفصح عمّا ليس بالإمكان أن يكون إلاّ على هذا النحو:

النحـو المتعامـل مـع اللغـة وسـط عـوالم مـن الأفكـار، والظنـون، والأحاسـيس، والمشـاعر، والهواجس، والرغبات، والأحلام، والأشواق التي يستحيل على الذات عملية فرزهـا مـن أجـل تجليتها والاستراحة من أثقالها الباهظة إلاّ باللجوء إلى كتابتها.

فالكتابة، والحالة هذه، إنما هي ترتيبٌ جديد وتنظيم لماهيات تقبعُ في دواخلنا وتُثْقِلُ علينـا باختلاطها، وعدم وضوحها، والتباس معانيها بسبب من سمة (الفوضى) الكاملة التي تنتظـرُ كلمـةٌ مـا.. أو جملـةٌ محـددة تفلـحُ في أن تشـكل (مفتاحـاً) صـالحاً للبـدء في آليـة الفـرز والتحديق بالخطوة التالية. أو هي، على سبيل التشبيه، الإمساك بأول الخيط أو طرفـه ثـم العمل على تفكيك كرة الخيوط المتشابكة داخل الواحد منا.

فأن نفكّك كرة الخيوط هو أن نستجلي عناصر الإبهاظ الثقيل الذي تنوءُ نفوسـنا بغموضـه، مسبباً لنا أرقاً أو قلقاً درجنا على تسميته بـ (قلق الكتابة والإبداع).

تلك نقطة .

أما النقطة التالية من حيث الاستنتاج ؛ فهي أنّ هذا الاستجلاء عبر التفكيك = الكتابة ، ليس إلاّ استجلاءً لأنفسنا نحن في الواقع، يصدُر عنّا بـدافع (التعـرّف والعلـم بأمرنـا الخـاص) ، لا كما هو الاعتقاد عند العديد من الناس والبعض مـن الكتّـاب ، والقائـل بـأنّ الكتابـة تصـدُر بدافع (التعريف والإعلام بالأمر العام) . فالمسألة ، في حقيقتهـا ، معكوسـة تمامـاً ومتناقضـة خلال آليتها الخاصة مع المفهوم العام عنها والمتسرّب (تاريخياً) من الفهم المغلوط لمصـطلح (الدور) المناط بالكتابة والكتّاب .

الكتابة أقرب إلى القيام بمسح مراياتا الشخصية وتنظيفها كي نرى

وجوهنا على حقيقتها، وليست أبداً إظهار ما نعرفه عن الناس للناس. فهذه الأخيرة تستند إلى وهم الوعي الكلّي على العالم ، والمتعالم من ثمّ بالكتابة عن منطقة محسومة المسح ، بالإنطلاق من منطقة مزدحمة باليقين الأكيد والمعرفة المتماهية مع الحقيقة.

إنّ الكتابة وفق هذه الرؤية/ الرؤيا تُعيدنا إلى أنّ الغموض والإلتباس يشكلان منطقتها التي تنبُع منها النصوص ، وأنّ الإضاءة وتجلية الالتباس هما غايتها أولاً وأخيراً ــ بالنسبة للكاتب.

أمّا لماذا اللجوء إلى الكتابة وليس إلى الكلام والحديث؛ فذلك من شأن المنطق القائل بأنّها (الكتابة) ليست إلاّ التعويض عن عجز المنطوق اليومي المعتمد على عفوية الخاطر، أو المقبول داخل حدود اليقينات الأولى والمعارف العامّة الصالحة للتبادل العادي من غير المخاطرة بالوقوع في سوء الفهم ، أو إرتباك الإيصال وشواشه .

أدرك بأنني ما زلتُ في منطقة الذات المدفوعة لفعل الكتابة من أجل التحرّر والتخفّف من أثقالها الناتجة عن غموض داخلها ، وأدرك كذلك بأنّ للكتابة خواصّها وآلياتها المتعلّقة بعناصرها الأخرى كاللغة ، والأسلوب ، والجنس، والتقنيات الفنيّة وغيرها. غير أنّ ما كان يشكّل لي سؤالاً إنما هو الخاص بالجانب الذاتي لفعل الكتابة ولفاعلها في آن، وهذا ما اجتهدت ناظراً فيه كيما أقع على فهمٍ يقنعني .. فأستريح من أثقالي أنا.

من الملاحظ أنّ العديد من الحالات السارية في الحياة الاجتماعية، كالتنافس .. والمزاحمة.. وتضخّم الذات ، قد أخذت طريقها إلى الثقافة ــ خاصةً في حقول الإبداع الأدبي ــ وترسّخت هناك داخل أذهان لم تعتد على التفكير بأنّ تراصف الكتابات إلى جوار بعضها البعض لا يعني أنّها في حالة سباق ولهاث من أجل الفوز (بالميدالية الذهبية) مثلاً.

ويصلُ الأمر إلى حدّ الإضحاك حين نصادف أُناساً ممن يمارسون الكتابة ، وقد قطعوا شوطاً لا يُستهان به في التجربة الحياتية والأدبية، يُعلنون وسط (الثُقاة) من صحبهم أنّهم على اقتناع بأنّ الواحد منهم هو / هي (الأفضل) ! ثمّ لا نلبث أن نقع على روح الكوميديا البائسة عندما تتردّد في مسامعنا أمثال صفات كهذه: (فُلان رقم واحد) ، أو (فلانة تجاوزت الجميع)، أو (لم يُكتب نصٌّ بمثل هذه القوة) ، وما يتولّد عنه من جُمل الهذر والصفات الدارجة في جلسات النميمة مثل (غيرة ــ حسد ــ كيد ــ إفلاس ــ نضوب)، إلخ.

ونحنُ ، حيال هذا والكثير مما يماثله ويتطابق معه ، نُضطر إلى

استذكار أوّليات العمل ضمن حقول الإبداع الأدبي وغير الأدبي كذلك ، والإشارة التنبيهية إلى أنّ الإنجاز لا يكون إلاّ على غِرار صاحبه : الإنجاز الحقيقي (بمعنى الصادق) ليس إلاّ التمثيل الأقرب عن الذات التي دأبت على نحته وصياغته بحسب ما تُمليه (الروح) الفريدة التي تملكها، وبحيوية القوّة الدافعة المؤارة في داخلها. ولأن ليس ثمّة من ذاتٍ تُشبه غيرها تماماً أو تماثلها في خصائصها الشخصية المحضة؛ فإنّ ما ينتجُ عنها سيكون بالضرورة الطبيعية نتاجاً مختلفاً مغايراً لنتاج سواها .

عبر تأكيدنا على وجوب مغايرة النتاج للنتاج الآخر نكون ، لحظتها ، قد أرسينا حقيقة التفرّد المفترض لأي نتاج ، ونكون ــ في الوقت نفسه ــ قد أبعدنا عن المسألة حالة التنافس الموهومة مما يستتبع معه طرد كافة المفردات الضحلة والمسطّحة مثل : (الأفضل ــ رقم واحد ــ الأقوى ــ الأطول قامة ــ الكبير ــ المعلّم ،) إلخ.

فبالإضافة إلى هذه التنحية الخاصة بالمفردات غير الصالحة للتداول داخل الإبداع ؛ فإنّ التصويب لا يتأتّى بغير فهمٍ عميق لآلية الإبداع ذاتها ، كونها حالة داخلية خاصة جداً ليست منشغلة إبّان التخلّق بأي مقاربة واعية لما هو خارجها في حقل تخصصها. ولا تكون ــ كذلك ــ آبهة ببذل (المزيد) من أجل تجاوز مثال معاصر وراهن يقف وراء الباب، ويشكّل منافساً لما هو قيد التحقّق.

إنّ الإنجاز ، وفق هذا المفهوم، لا تتم معاينته إلاّ لكونه إضافة نوعية يتّسم بسمات صاحبه، ويتموقع على هيئة (تجاور) و (تراصُف) و(اصطفاف) ، دون إعارة انتباه لعلامات (الفوق ــ التحت) ، أو (الشمال ــ اليمين) ، أو (الأمام ــ الخلف). وبحسب هذا المفهوم ؛ فإنّ حالات

التنافس والمزاحمة وتضخّم الذات تظل خارج المضمار المدروس، ولا يبقى أمامنا سوى حالة واحدة هي : حالة الحوار.

ثمّة حوار بين صنوف الإبداعات، بمعنى تراسُل المعاني والصيغ البانية لها ومدى تشابكاتها وافتراقاتها عن بعضها بعضاً . وهذا، إنْ حدث وصار أن خضع للمعاينة والدراسة؛ فلن يكون إلاّ بعد تحقيق الإنجاز، ومن قِبَل آخرين ليسوا هم الذين قاموا به. وربما تنبع (المفردات الفاسدة) من أولئك (الهواة) الدارسين، حيث يغيب عن وعيهم العام (الفني النقدي المنهجي وكذلك الحياتي المعرفي) الأُسس البانية للإبداعات، والمعايير المفتوحة على الاختلاف بعيداً عن التطابق والمماثلة.

فأن نضع نموذجاً ثابتاً نقيس عليه النتاجات الأخرى فإننا ، والحالة هذه، إنما نختارُ وننحاز لذاك النموذج باعتباره (القدوة)، وبذلك لن تخرج تلك النتاجات عن كونها (الظلال) الأكثر التصاقاً به. وذلك ، لعمري، هو المغالطة المبدأية حيث لن تصل أي من الظلال إلى سوية النموذج أبداً. ناهيك عن العمى الصارخ والمتمثّل في عدم إدراك حقيقة الخصوصية في كل إنجاز إبداعي، الأمر الذي يوجب إبعاد الشبهة في التشابه .. ومن ثم (قياس الطول والعرض)!

فلو كانت الأمور بحسب (الفساد) في المفردات المتأتي عن (الفساد) في المفاهيم، فماذا سيكون الحال لحظة أن بدأ شاعرٌ كسعدي يوسف يكتب متغايراً مع قيمة شعر شاعر مثل الجواهري؟ أو الإختراق المشهود لمحمود درويش لحظة خلعه لشبهة التشابه الساذج حيال أدونيس؟ أو انصياع ت. س . إليوت لملاحظات إزرا باوند عند مراجعة الأخير (للأرض اليباب)؟

وأخيراً: إنّ التجاوز الفعلي في الإبداع يتحدّد ضمن اجتراح الذات

المبدعة لأنموذجها هي الأقرب إلى حلمها الخاص ، وبالتالي فإنّ (الأفضل) ليس غير قياس نسبي ينتمي في علاقته إلى إنجازات هذه الذات السابقة أو اللاحقة.. وليس بالمقارنة مع إنجازات الآخرين المختلفة بالضرورة والحتم.

ثمّة فارق ليس باليسير بين الحوار الذي يُجريه المرء بينه وبين نفسه، وذاك الذي يدخلُ فيه طرفاً متفاعلاً مع آخر / آخرين. ولعل البدء بالإشارة إلى عموم هذه المسألة يبدو طرقاً لبابٍ لا يُفضي إلى ما هو مهم ؛ بمعنى أنّ ذلك من البديهيات ، إلاّ أنّ هذا ليس بالمبرر الكافي لأن نطوي ملاحظة الفارق وأنْ ننصرف عنها .

فعلى أهمية الحوار الأول الذي سأحصر كتابتي فيه ، والذي درجنا على تسميته بـ (التأمل أو المراجعة) ، إلاّ أنّه يظلّ حواراً من طرفٍ واحد باتجاه ذاته ولن يخرج ، في النهاية وفي أحسن الأحوال، سوى بتجلية ما يعتمل داخل الذات المتأمّلة وإعادة فرز ما تتضمّنه من أفكار ، وقناعات ، ومواقف حيال مسائل نسبية أو مُطلقة. غير أنّ الثابت، في جميع الأحوال وبصرف النظر عمّا يحدث من تبديل جزئي أو كليّ لجملة التضمينات المشار إليها، هو أنّ الذات تبقى الوجه والمرآة .. بينما يقبعُ الآخر / الآخرون في الخلف لا يتعدّون كونهم (الموضوع السلبي) الذي يستندُ إليه الحوار أو تتم عليه المراجعة. هُم (المادة) التي يقعُ عليها (فعل) التأمل ولا حيلة لهم في رفع (صورتهم) والخروج بها عن الإطار المُغلق (أو طروحاتهم قيد

التأمّل) ، ولا قدرة بملكونها في تصويب مجرى التيّار التأمّلي أو الاعتراض عليه .

باختصار : هُم غائبون رُغم حضورهم ، وكذلك هُم البطون المكشوفة والسهلة لكافة الضربات واللكمات التي تُكيلها لهم الذات في حالة حوارها مع ذاتها . ولأن ذلك كذلك ؛ فإنّ حواراً من هذا النوع (رُغم أهميته كمبدأ جوهري في الإنسان) لن يكون سوى حواراً شائهاً يعتور خُلاصته عيبُ النقصان ، مهما اتّسم صاحبه بالموضوعية ، والاتزان ، ونفاذ البصيرة.

ولأن الإنسان ، في جُملته ، يتّصف بمزجه بين النقائض في داخله على نحو لا يوفّر له حالةً دائمة من التوازن بين (الفعل) و (الانفعال) ؛ فإنّ ذلك كفيلٌ بإبقاء أحكامه عُرضةً للتغيّر الذي يصلُ ، أحياناً ولدى البعض ، حدّ الانقلاب ـــ خاصة فيما يتعلّق برؤيته إلى الآخر / الآخرين ـــ ؛ إذْ هُم المنفيون خارج (الحوار) رُغم تحلّيهم بصفة الحضور (كموضوع) إلاّ أنهم موضوعٌ سلبيّ ليس أكثر، وكذلك (التحاور) بشأنهم هو تحاورٌ سلبيّ.

في هذا السياق لا يجد المرءُ تمثيلاً على شكل ومضمون حوار كهذا أفضل من محكمة تكونُ فيها الذات هي الشاهد ، ومقدّمة البيّنات ، والمدّعي العام ، وصاحب القضيّة ، والقاضي .. أمّا الحُكْم : فجاهزٌ مختوم وموقّع لا يحتاج إلاّ لإخراجه من الدُرْج !

إنّ المزيد من التدقيق والفحص لماهيّة الحدود المشتملة لمسألة (الحوار) هذا سيوفّر لنا مستوىً آخر من النتائج ، له مساسٌ بطغيان النوايا أو الأفكار المسبقة ، والتي تمتلكُ حيوية تكييف الذات والآخر/الآخرين بحيث تخضع لشروطها هي . فما دام الآخر لا يتعدّى كونه (الموضوع السلبي)؛

فإنّ حيازته لشروطه هو (الحقيقية أو تلك التي يدّعيها) تكونُ قد باتت في حكم الإلغاء والنفي . فالذات التي (تحاورهُ) لا تكتفي بإملاء شروط الحوار وحسب ؛ بل تتعدّى ذلك فارضةً شروطها الخاصّة به من حيث (رسمها) له على النحو الذي يناسبها ويُناسب هدفها. الآخر / الآخرون ليسوا هُم في حلبة هذا (الحوار) أنفسهم في الواقع الحي خارجه. فملامحهم قابلة للتلوّن ، وكلماتهم معرّضة للـ (التقويل) بما يتعدّى مسوّغات (التأويل) وإسناداته ، وبالتالي فإنّ مساحة (سوء الفهم) تنفتح إلى ما لا نهاية .

هكذا ، يفقد الآخر كامل حريّته في أن يكون هو ــ بصرف النظر عن كينونته الواقعية أو تلك التي يدّعيها ــ فيتحوّل بالضرورة إمّا إلى (غريم) أسود أو (مشبوه) لا فاصل بينه وبين الإدانة سوى سنتمترات من الحكم التأمّلي القاطع.

هُنالك علاقة تربط بين كلّ ما ذكرناه من جهة ، وما ندعوه في الأدب بـــ (المونولوج). فالمونولوج حوار ذاتي محصور تستدعي فيه الشخصية العالمَ إليها وتحاكمه على هواها ، بأناسه وأحداثه وأحاديث كائناته ، إلخ. غير أنّ الفرق بينهما كبيرٌ وجوهريٌ ، رُغم الاشتراك في المضمون وحيويّة الحركة ؛ إذْ لا يغيبُ عن الكاتب أنّ (تشكيلاته) ليست إلاّ صورته الإفتراضية عمّا هو عليه في علاقته مع العالم وعلى الورق. أمّا (الحوار) المطروح بين الذات وذاتها عن العالم بمنظور التقييم وفقاً لجميع الملابسات التي تكتنفه؛ فإنّ أحكامها لا تعدو أن تكون قطعاً لشوطٍ كبير في (سوء فهم) يؤدّي إلى ما هو في صُلب (السوء) بكافة معانيه.

علاقـة ملتبسـة

كثيراً ما يُطرح على الكاتب، عند إجراء حوار معه، سؤالٌ عن نسبة أو مدى حضور القارئ لحظة انغماره في عملية الكتابة. والسؤال بهذه الصيغة أو بغيرها يُحيلنا إلى ما هو أبعد من الحدود التي يغطّيها مباشرة، ليتصل بمفهوم الكتابة ذاته وليدخل، في الوقت نفسه، في آليته المركبة والمعقدة.

ظاهر السؤال يكشف عن قطبين هما الكاتب والقارئ، ثم يتقدّم مستفسراً عن ماهية العلاقة بينهما من حيث الظهور أو الغياب أثناء الكتابة. إنّ هذا التوصيف يشبه إلى حد كبير تلك العلاقة القائمة بين يد الإنسان من جهة، والآلة أو الجهاز الذي يقوم بالإنتاج المحسوس لمتعيّنات مادية. توصيفٌ إنْ لم يكن بسيطاً إلى درجة السذاجة، فإنه يتحلّى بقدر من التجريد يستتبع تعميماً يؤدي إلى خلق مشكلة في الإحاطة بحجم السؤال، وبالتالي إلى غموضٍ والتباس في أي اجتراح للإجابة يقوم به الكاتب.

علينا ومنذ البداية أن نُشهر إعلاناً صريحاً مؤداه: أن العلاقة بين الكاتب وقارئه علاقة ملتبسة يصعب الإمساك بآلية تركيبها وإدراك التجاذبات الحاصلة فيها : علاقة ملتبسة قبل الكتابة وبعدها، وأكثر التباساً وغموضاً خلالها.

ففي الوقت الذي يُمكن لنا تعيين هوية الكاتب على نحو تقريبي فإننا لا نستطيع، وعلى أي درجة من الوثوق ، أن نحدّد للقارئ أيّ ملمح أو سمة تُعيننا على موضعته ضمن مساحة نفترضها يتبادل فيها مع الكاتب ضرباً من ضروب العلاقات. شخصية القارئ شخصية افتراضية نستطيع تعبئتها أو شحنها بأي نسبة نريدها من الوعي الثقافي والتذوّق الفنّي؛ ولهذا السبب فإنّ حضوره لدى الكاتب خلال عملية الكتابة (إذا صحّت واقعة الحضور أصلاً) لا يتصف بتحديد وثبات بحيث يرسمُ للكاتب حدودَ نصّه تبعاً لذلك.

هذا جانبٌ أول وإن لم يكن على درجة علمية عالية من الإقناع. غير أنّه يحملُ استدراكاً تالياً بالاستفسار عن حقيقة الحضور للقارئ عند جميع الكتّاب . بمعنى : هل ثمّة حضور أصلاً لقارئ ما خلال الكتابة؟

أزعم أن واقعة الحضور واقعة نسبية ، وأنّ حدوثها ــ إن حدثت ــ إنّما تتعلّق بشخصٍ قارئ يرسمُ الكاتب ملامحه عبر فعل الكتابة ، ويُدخله في نسيجها كرقيب من إبداعه ، إسوةً بشخصيات النص المكتوب.

هو شخصية غائبة تماماً عن حيثيات النص ، لكنّه كُليّ الحضور في وعي الكاتب الفني المتيقّظ، يلتقط إشاراته ويتتبّعها ليتبع أنوارها مستهدياً بها. كأنما هي ذاتُ الكاتب الأخرى، الذات القارئة للمكتوب جملة جملة، وسطراً سطراً، وفقرة فقرة ، حتى منتهى النص.

على هذا النحو يُمكن (للقارئ) أن يفرض حضوره على الكاتب خلال الكتابة.

إنّه الشطر الناقد من شخص الكاتب ، والمكمّل له، والمتبادل وإيّاه ــ لحظات الشطط الفني والإستدراكات العفوية ــ الهمسَ والتنبيه والإرشاد.

أمّا عن القارئ قبل فعل الكتابة وبعده، فإنّه لا يشكّل لدى الكاتب المالك للذات القارئة، بحسب زعمنا الأخير، أي رقابة حقيقية.

إنّه المتلقّي للمكتوب بقدر ما يمتلك من حساسية لا يحوز أيٌ منا قدرة الحكم المسبق على مداها، وبالتالي مدى مشاركته في استكمال النص المنجز على الورق.

هل يكفي النص الإبداعي لأن يشكّل تبياناً كاملاً أو شهادةً كافية للمستوى الذي يـتحلّى بـه صاحبه من حيث الوعي الكلّي على العالم، أو من حيث العُمق الثقافي والمعرفي؟

قد لا يحتاج الوعي والعمق الثقافي إلى مـا يبيّـنهما، خاصـة إذا كنـا بصـدد مبـدعين يكتبـون الشعر والرواية والقصة؛ إذ يتمّ الإكتفاء ، عادة، بنصوصهم في حقول تخصّصهم ما دمنا نقـرأ هؤلاء في الأطر الكتابية المذكورة عـلى نحـوٍ أسـاس. وهـذا بذاتـه (مـن جهتنـا كقـرّاء، ومـن جهتهم كمبدعين ونصوص) يفي بالغرض المعلـن مـن العلاقـة القائمـة بيننـا كطـرفين نعـيش حالة التفاعل لحظة الركون إلى الكتاب على هيئة نصوص مجنّسة كانت هي سبب التواصـل بيننا وما تزال.

كما قد تتضمّن النصوص ذاتها، عبر جملـة مكوّناتهـا الفنيّـة ككتابـة.. وطبيعـة المناخـات أو العوالم قيد المعالجة داخل النصوص؛ قد تتضمّن هذه وتلك (من غير تفريق بينهما أو فصـل لأحدهما عن الآخر) هذا التبيان المطلوب عن الوعي والعمق، ولذلك فـلا حاجـة لمزيـدٍ مـن أيّ مصدر لكي نعرف أكثر.

وكذلك هنالك القناعة بما يعني الاكتفاء بما بين أيدينا من نصوص إبداعية، في شتّى تجنيساتها، طالما المراد الأول قد تحقّق من خلال المتعة المجلوبة من هذه النصوص،أما عدا ذلك فليس بذي بال كونه يقع خارج النص ويُعتبر حاجة زائدة.

.. فهل المتعة التي نستخلصها من الإبداع الجميل المجنّس هي غايتنا جميعاً؟

وهل هي ، وحدها، وبمعزل عن صاحب / صاحبة الإبداع ما يتوقّف عندها فضولنا الثقافي والمعرفي ، وتوقنا لأن نتعرّف أكثر على ماهيّة البئر التي يمتح المبدع / المبدعة العوالم والمناخات منها.

وهل الشعراء أو الروائيين وكتّاب القصة هم مجرّد (كتّاب) لنصوص جيدة السبك وعالية التقنية ورفيعة المستوى ، أم ثمّة أرضية من الوعي والثقافة تمّ البناء عليها كي يصير لكتاباتهم توصيفاتها الناتجة عنها؟

إنّ الإجابة على هذا السؤال الأخير متوفرة في سياق منطق (تحصيل الحاصل)، غير أنّ وسائل الوصول إلى البئر والاستمتاع المعرفي بالمخزون المائي إنّما هي وسائل متعدّدة. ومن بينها السير الذاتية ، والمذكّرات، والكتابات عن المبدعين، وبعض النصوص الواضحة في اعتمادها على التواريخ الشخصية لكتّابها. ذلك كله صحيح، لكنّه، في الوقت نفسه، يتّسم بالدقّة النسبية وبكثيرٍ أو قليل من الابتعاد عن كُنه التساؤلات التي تجول في أذهان البعض منا.

لذلك؛ وربّما بسبب نزعة خاصة بي ، أرى أنّ الحوارات (الأكثر من صحفية سريعة) التي تُجرى مع المبدعين، تكون ذات حفرٍ نوعيّ في الوعي المتوفّر لدى المبدع/ المبدعة بحيث نرى من خلالها ضرباً من (السجال

الفكري) المفقود في داخل النصوص الإبداعية ذاتها، كون الأخيرة غير معنيّة بهذا القدر من الكشف عن أعماق خاصة نظراً لانخراطها في معالجات أخرى ــ وإنْ كانت تمتحُ من الوعي على نحوٍ ما.

ثمّة متعة مختلفة تتأتّى من قراءتنا لضربٍ من الحوارات، مع مستوى من المبدعين، ومن خلال أسئلة يطرحها صحفيون هُم مثقفون في الأصل وأصحاب أسئلة تتعدّى المهنة وتقفز فوق منظور (ما يطلبه القرّاء) والذي يكون غالباً صدى لضجّة إعلامية شعبية سببها ثقافي ــ فكري في الأساس. فالمتعة التي أشير إليها ذات وقع مُغاير لتلك التي يخلقها الإبداع الفنّي المجنّس . إنّها متعة مراقبة الذكاء في فهم العالم فهماً يعبّر عن نفسه بلغة مباشرة لا تحتمل التأويل أو فوضى التفسيرات. إضافة إلى ميزتها في كشف رؤية المبدع إلى إبداعه وإبداع سواه، أو رؤيته إلى مسألة الإبداع بعامة، فتستقيم الصورة التي وضعنا المبدع وكتاباته في إطارها، أو نراها وقد جنحت باتجاه تخوم ما كانت قيد الخاطر والاستنتاج.

في الحوارات مع المبدعين ــ الفنانين ــ المثقفين نقعُ على المستوى الفكري والتأمّلي لهؤلاء، وبذا فإنّنا نعيشُ معهم تجربة جديدة قوامها لُغةٌ تقول العصرَ ـ شاهدة عليه وعلى نحوٍ مباشر من جهة، وتؤدي إلى ردف نصوصهم الإبداعية بثراءٍ نقوم نحن ، كقرّاء ، بإضافته فنقرأ ما خُفي علينا أحياناً ، وتلك جهة لا شك في أهمية توطيدها للنصوص فينا .. أو خلخلتها رُبما.



الباب الثاني

الكتابة في منطقة الظلال



الأدب حين يتأرجح

كثيراً ما يضطر الواحد منا لأن يتوقف حيال أحكام مطلقة تقارب الفتوى القاطعة في شأن لا يحتمل الحسم، بسبب من طبيعته أو طبيعة تكوينه، أو هو يندرج في تصنيفات خارجة عن منطق كلمة البتّ الأخيرة. والأدب، ضمن منظومة المعطى الثقافي، كان من الشؤون التي خضعت لهكذا أحكام في أزمان أو فترات أسبغت عليها ظروفها العامة علامات نافرة ميّزتها عن غيرها بحيث أُخضع لسياقها واكتسب من طيفها المتعدد لونه الفاقع، أو سمته الأكثر بروزاً وطغياناً.

هكذا، وعلى هذه القاعدة، بتنا نرى الأدب وهو يتأرجح حائراً بين مفهومين رئيسين يتجاذبانه فيكاد يتحوّل إلى لغز غامض في أذهان عدد كبير من أصحاب التوق للدخول إليه وفهم حركته على خريطة الواقع المتحرّك.

فثمة المفهوم القائل بأن الأدب واحدٌ من العوامل المساعدة على فهم العالم وتفسيره، مما يتطلّب توفره على المعرفة وعناصر الاستنارة الفكرية يضيفها إلى حصيلة القرّاء.

وثمّة، في خطوة لاحقة مهتدية برؤية ماركس للفلسفة ودورها،

المفهوم الداعي بأن يكون الأدب فعالية من فعاليات تغيير العالم وتثويره، مما يستدعي تضمينه لشحنات من التحريض.. والتوعية.. وإعلان الموقف على نحوٍ واضح لا لُبس فيه.

لعلّني لم أخرج عن الإطارين العامين لهذين المفهومين، رغم إدراكي للتبسيط الشديد في كيفية إيرادهما، وظلال الفجاجة التي تلبّستهما بسبب ذلك.

عند التأمل بهذين المفهومين لا بدّ وأن نخرج بعدة استنتاجات. غير أن الأبرز، كما يبدو لي، هو اشتراك المفهومين في موضعة الأدب داخل إطار المنفعة أو الاستثمار. كيف للأدب أن يخدم الأهداف المرحلية، وفقاً لتغيّرات وقائع العصر وانسجاماً مع صعود الطبقات/القوميات/الوطنيات، وانقياداً لفحوى شعاراتها، واستتباعاً لمصالحها الوليدة وصراعاتها الداخلية والخارجية. كما أن نظرةً مشتركة كهذه إنما تعني، فيما تعنيه، الاكتفاء بالأدب كمعطى عام يتم تناوله من خارجه وبمعزل عن آلياته الداخلية المكوِّنة له، مما يؤدي إلى ضربٍ من ضروب التغريب: تغريب الأدب عن بيئته الخاصة ومناخه الحميم، والرمي به في لعبة لم يتأهل لها في الأساس، ناهيك عن عدم اشتراكه في صياغة قوانينها.

صار على الكاتب، بناءً على كل ما سبق، أن يستجيب في نصوصه لشروط يضعها صاحب الأيدولوجيا المسيّس.. أو السياسي الذي يخدم توقيعات الأيدولوجيا في الحياة الاجتماعية. واستطراداً لبداية تتصف بهذا الفهم، وجد الكاتب نفسه عُرضةً لتحدّياتٍ جديدة لا تمتُّ بصلة للخواص الفنية لنصه، بل لمدى مطابقة هذا النص مع المطلب المأمول واتساقه بحسب المنحنيات التي تجري فيها الأحداث.

وتتوالى الخطوات.

اقتحمت السلطة عالم الأديب متسلّحة بـــ (نزاهة) الغرض (التقدّم الإنساني، الوطني، القومي.. إلخ) وأقدمت على جسّ نصوصه وفحصها لتتيقّن من التزامها بشروط ذلك التقدّم ــ كما هي تراه طبعاً. وما يمكن لنا أن نتخيله أو أن تستعيده ذاكرتنا عن تفاصيل كثيرة خاصة بمرحلة معينة وأمكنة بعينها، يمكن لنا كذلك أن نفعل الشيء نفسه حيال مراحل وأمكنة أخرى ــ في الماضي وفي الراهن الحاضر أيضاً ما يزال.

وسط هذه (اللعبة) يقف المرءُ بين قطبين هما المثالية من جهة، والواقعية الصلدة من جهة أخرى. هي مثالية في الجانبين: في جانب الأديب الذي ينزّه كتابته عن الغرض المرحلي ليراها تستأنس بالجوهري من وجوه الإنسان في كافة الأزمان. وفي جانب الأيدولوجي الذي يرمي إلى بناء يوتوبيا وفقاً لمواصفات التعاليم المبسّطة التي رشحت إليه من الكرّاسات الشعبية، أو الدروس المستقاة من المجلّدات المهيبة.

وهي واقعية في الجانبين كذلك: فمن جانب الأديب تتمثّل الواقعية في تفشّيها داخل نصوصه، إنما عبر موشوره الخاص وزاوية الرؤيا الفردية التي يمتلكها. وهنا يقع الصدام ؛ إذ أن واقعية الأيدولوجي تتمرأى على صورة مغايرة ليست هي غالباً، إن لم يكن دائماً، ذات الصورة لواقعية الأديب.

وتكون محاكمات شتّى في صنوفها من سياسية، ونقدية موجهة، وحتى تخوينية قد جرت وتمّت بمشيئة السلطة بوجهيها: السياسي السلطوي، والأدبي السائد بقوة الدفع من الأول. وتكون الضحايا قد سقطت على المستويين: مستوى النصوص (المحروقة)، ومستوى الكتّاب كأفراد تمّ تغييبهم بكافة المعاني.

كل هذا حدث ويحدث في مراحل زهو المثاليات وافتخارها بالسيادة المكلّلة بالأيدولوجيا المكتملة، أو بتلك المهجّنة أو الناقصة أو المشوّهة. لكنها جميعاً، وانصياعاً للمنطق القائل بوجود وجه آخر لكافة جوانب الحياة؛ فإن الواقعيات الأرضية تحفل بنقيض مثالياتها التي خلقتها: تحفل وتضجّ بآلاف ضحايا ذلك الزهوّ الأعمى الذي لا يرى كيف هو المسخ حين يصير حالة عامة.

ومع هذا، فلا يزال المسلسل الطويل الطويل يتتابع عن حكاية المثاليات ــ اليوتوبيا، والواقعيات ــ المُسوخ . أما الأدب ، فله أن يشهد ويستشهد بينما يرزح تحت وطأة وجوبات وإلزامات وإملاءات تأتيه من خارجه، لا بل تتمادى لتملي شروطها في كيفية مطابقة آلياته الخاصة وفقاً لمشيئتها ذات الطبيعة الغريبة عليه.

أعترفُ بأنني على غير إحاطة كاملة بجوهر ما اصطلح على تسميتها بـ (الرواية الجديدة). وكذلك بالمفهوم أو المفاهيم التي استندت إليها مجموعة الكتابات الروائية التي اندرجت في سياق هذا المصطلح. ولهذا كنت أتابع، أو أحاول أن أتابع ما يدور من جدال وسجال حول تلك الرواية الجديدة في صياغة نص روائي منقلب على سابقه ورافض له .

وأيضاً ، أعترف بأنني أقلّ في الإحاطة والإلمام بكنه (الاستفزاز) الدائم الذي أثار ويثير دوائر لم تنته من الجدل المتفاوت في درجة هدوئه أو تطرفه ، والمتمثّل في عنوان صغير مختصر- هو (البنيوية) .

هذان مثالان على نهجين إشكاليين (وهل من جديد لا يتسم بالإشكال ولا يدفع إلى إثارة الاختلاف؟!) لا زالت الصفحات الثقافية المدرجة ضمن الدوريات والجرائد تمتلئ بمحاولات الكشف عنهما، والخوض فيهما ، كيما تنجلي الأسس التي رفعتهما إلى مصاف أن يكونا محاور فكرية ـ ثقافية ـ أدبية، تستفز العقل وتستحثه على إعمال قواه الاجتهادية والتحليلية .

وبغض النظر عن مدى جدة هذين المنهجين من حيث تاريخ النشوء والولادة. وبغض النظر ، أيضاً، عن (كم) الكتابات المطبوعة في نطاق الانشغال بهما ؛ إلاّ أن ظاهرة السجال الكاشفة عن أفق لم ينغلق بعد ، فيما يختص بعملية الحسم فيهما ، لدليل على امتلاكهما عناصر البقاء والاستمرار كل في حقله الخاص ، وكل في نقاط تداخله مع تخوم حقول معرفية أخرى . كما أن هذا لدليل آخر على امتلاك كل منهج عناصر توليدية تنتج بدورها تفريعات عن الأصل، تستند عليه وتمثّل ، بالضرورة، امتداداً يحمل في سياقه روحها وبصمتها.

من هنا بتنا نسمع بـ (الرواية الجديدة الجديدة) مثلاً ، أو (ضد رواية ــ رواية الضد). كما بتنا نقرأ عن (البنيوية التفكيكية.. أو التحليلية) وغيرها، مع كل ما يلتبس هذه المصطلحات من نقاط اتفاقية وافتراقية أدّت إلى نشوء (اختصاصات) لها عوالمها المتسعة ضمن المنهج الواحد التابع ، بدوره ، إلى حقل واحد هو الرواية من ناحية، والنقد من ناحية أخرى . ولست أرى ، في هذه النقطة، غير اتساق وانسجام لا ينفصمان أبداً عن روح هذا العصر- المتصف بفسيفسائية المعرفة وتفتّت الحقل الواحد المسطّح إلى مجموعة من الحقول المتهضّبة ذات الأعماق الغائرة .

على ضوء هذا ، وعلى ضوء الاتساع المذهل لرقعة الكتابات الوالجة في تفاصيل هذين المنهجين ، المكتوبة بلغات البلدان الضالعة في عملية استبار الطبقات تلو الطبقات فيهما، وعلى ضوء الحقيقة القائلة بعجز حركة الترجمة والنشر العربيتين عن مواكبة هذا التراكم المتتالي ، وبالتالي العجز عن الإحاطة بكل ما يستجد عنهما، أقول:

على ضوء هذه (الوفرة المتشعبة) من جهة، وهذا العماء وعدم

الإطلاع الكافي والوافي (خاصة لدى المثقف العربي الذي لا يجيد غير لغته) من جهة مقابلة، كيف يكون لكل (هؤلاء العباقرة) الجرأة الأدبية والإقدام الشجاع على الخوض في (أحقيّة) المناهج و(الفتوى) في مدى ملاءمتها لطبيعة ثقافتنا العربية (كأنما المناهج الفكرية ـــ الثقافية تتكيّف مع عقل وتتنافر مع آخر)؟ لا بل يصلون إلى حدّ التماهي مع سلطة القطع والبتر، إذ يستلون سيف (القرار) ويحكمون بأن (التاريخ) قد تجاوز هذا أو ذاك من المناهج!

إنَّ استسهال النفي، والشطب ، والسلب في الأحكام لا يشير، عند تحليله تحليلاً عميقاً ــ كما أعتقد ــ ، إلاّإلى خواء لا يمكن تفسيره ، مهما حسنت نوايا أصحابه ، بمعزل عن شعور بالنقص مركب ومعقّد يصل حدود المرض . بالإضافة إلى أنهم ـــ أي أصحاب (فرمانات) النفي والشطب والأحكام السلبية ــ لا ريب ينطلقون من أرضية الخواء التي يتوهمون بأنها (حالة عامة) لدى (كافة القرّاء) ، وبذا لا يتورّعون عن القيام بصولاتهم الـــ (دونكيشوتية) زاعمين بأنهم يحاربون غيلاناً شرّيرين، في الوقت الذي يجولون فيه بين طواحين هواء لا يرصدونها خارج كهوف (أفكارهم).

أليس من الأجدى لهؤلاء ولنا كقرّاء نستقبل كتاباتهم ونجهد في قراءتها ، أن تكون البداية هي بذل المجهود العلمي لتحصيل المعرفة الكليّة الشاملة بالموضوع ـــ المنهج الإشكالي، والإلمام به من كافة جوانبه كيما تتاح لهم، ولنا ، فرص وإمكانيات الاستنارة بحوار مسؤول يفرش المسائل ويبسطها بدلاً من أن يخلطها أمام العيون، مثل أشياء الحاوي الخارجة من قبعته ؟

لنعترف ، في البداية ، بأننا لا نحيط علماً بكل شيء .

وبعدها ، إنْ أردنا ، نمتلك الحق في مناقشة أي أمـر لغايـة نقضـه .. أو التمسّـك بـه . ولكـن فلنعترف أولاً.

مساحات للتأويل

يشكّل النص الأدبي عالماً بذاته. عالماً خاصاً يحتكم إلى شروطه من حيث الولادة، والنمو، والصيرورة عبر سيرورة لا يستطيع الكاتب، مهما بلغت هندسته الذهنية في قدرتها، أن يتنبأ بمنحنياتها وتحوّلاتها على الورق. هذا النص هو نص حديث ــ سرديّ، قصصي- وروائي، قطع وشائجه مع تقليدية الحبكة التي يحيكها (المؤلف كليّ العلم)، وذلك لأنه ببساطة إنما يكتب ليَعْلَم ويستكشف ويختبر ويحوز (معرفة ما) لا توفرها له وقائع اليوم الظاهرة.

إن عالماً يتصف بهكذا بداية ومتوالياتها، وفي حدوده المفتوحة أبداً، عالمٌ غير محسوم ولا يدّعي توفير الإجابات القاطعة. ليس هو بالعالم الصلب، المُحكم، الراسي فوق مجموعة من اليقينيات؛ لذا فهو عالمٌ قابل للتأويل. فبغير الوصول إلى الإجابة تبقى المساحات مشرعة على أسئلة برسم الجميع: جميع القرّاء.

كما أن الأسئلة المطروحة تعني، في وجه من وجوهها، اقتراحات للتأويل. ولعل هذه السمة اللاصقة بالنصوص الحديثة هي التي تضعها في

خانتين معاً: خانة الإستبعاد كونها تجافي مألوف القارئ الذي اعتاد إيجاد الإجابة في النص الأدبي ــ كأنما هو يبحث عن رقم ضائع لا يعرفه، فيكون النصّ كتاباً أسوةً بدليل الهاتف أو الشركات. أو تدخل خانة المطلوب لأنها تطالب بحوار حرّ ــ ديمقراطي على نحو ما ــ وتدعو إليه، مقترحةً نتاجها ليكون أرضاً ينبني عليها ذلك الحوار.

عند المفترق بين هاتين الخانتين تتكشّف ثنايا المجتمع.

هذه بداية لسؤال أطرحه على نفسي أولاً:

ــ ألا يشكّل الفرد بذاته كائناً قابلاً للتأويل؟

ربما التماهي الحاصل بين النص الحديث وبين كاتبه أو مؤلفه (الفرد إيّاه) ما أغراني بطرح هذا السؤال. إذ ثمة آصرة لازمة قائمة، لا بدّ، تصل ما بين النص القابل للتأويل بسبب من طبيعة تركيبته، وبين الفرد الذي لا يملك وجهاً محسوماً من وجوهه سوى وجه الأسئلة.

ولكن: أهو التماهي أم الرغبة في أن يكون الأمر كذلك؟

بعيداً عن النص الأدبي المكتوب، وقريباً من الإنسان، نعاين شبكة متسعة من العلاقات المتخذة لنفسها شتّى التصنيفات من اجتماعية، وتجارية، وثقافية ، وقرابية، وسياسية، وزمالة عمل: علاقات ذات طابع اختياري محض، وأخرى مفروضة بوحي من الإندغام المجتمعي العام. وكلما تحرّك الإنسان ــ الفرد وسط هذه الشبكة كبرت فرص تعرّضه للتأويل. ثم فجأة، وعند مفترق ما في حياته بدافع منه أو بسبب موضوعي لا دخل له فيه، يكتشف بأنه ليس واحداً!

هو كثيرٌ ومتعدّد.

ليس لأنه أُضطر لأن يتقنّع أحياناً (كلّنا نملك إحتياطينا الخاص من

الأقنعة)؛ بل لأن الزوايا كثيرة والعيون تتربّص من خلالها. تتربّص لأنها ترصد، هكذا بطبيعية، فنحن لا نملك الحقّ بمطالبة الآخرين بأن يكونوا عمياناً ــ أليس كذلك؟

كيف يتمّ تقييم الفرد وسط هذه الشبكة، آخذين بعين الاعتبار ما نعتقد بأنه (مقياس القيم الثابتة) لدينا؟

تماماً كما هو الحال عند تعرّض النصّ الحديث للوقوف في المفترق بين الخانتين: يتمزّق بينهما بحيث تتبيّن، على جثته، ثنايا المجتمع. وأيّ مجتمع؟ .. مزيج تلفيقات من أخلاقيات إنشائية هَرّأها مَضْغُ الألسن، وقيمٌ لا نعثر عليها إلاّ في الخطابات الرسمية ذات الحصانة الموجّهة لـ (العامّة)، وإملاءات توجبها قوانين أنّ ثمّة (فوق) بالمقابل من (تحت).. أو بالأحرى: (فوق) يتم التأكيد الدائم على أنه فوق الـ (تحت).

التأويل حاصلٌ وواقع لا محالة، اجتماعياً مثلما هو أدبيٌ خاص بالنص الحديث. غير أن تقريب المسافة بينهما ، في حالة التأويل هذه، تستدعي جملة تداعيات لا خيار لك في التحكّم بها. فهي تباغتك من كل حدب وصوب (كما يقول عتاة اللغويين) ولا تترك لك سانحة لأن تمدّ يدك إلى احتياطيك من الأقنعة. انتهى! ها أنت في الإطار أخيراً.

آسف: ها أنت في الأُطر كافة.

ولكن ، رغماً عن ذلك كله، يستطيع الواحد منا أن يطلق سؤاله: من أنا، حقاً ، بين هؤلاء جميعاً؟

وبعدها يمكنه، أيضاً، أن يسمع القهقهة الداعرة التي توصمه بـــ: (أنت مشروع التأويل، وبإمكاني نقلك إلى أي إطارٍ من أي إطار) ، فنفهم حينذاك أن لا بدّ من الإطار، فنصمت.

عندما نتحدث عن تداخل الأجناس الكتابية في نص نفترض فيه الإنتماء إلىbجنس بعينه، فإننا غالباً ما نحاكمه وفق معيار واحد ، ألا وهو: مدى انحرافه أو ابتعاده عن مألوف هذا الجنس . فإن بقي مستأنساً بالمألوف ، محافظاً على (أصوله) ، مراعياً للحدود العامة المتعارف عليها وعلى وجوب احترامها بتكريسها ثابتاً مقدّساً يجب عدم الخروج عليها ؛ عندها يصير لهذا النص مشروعية انتمائه للجنس الملتحق به .

لدى تدقيقنا بالإطار الذي أشرت إليه ، وعند مراجعتنا لجملة الحجج التي تَرِدُ ضمن المناقشة الهادفة تبيان الانتماء من عدمه - خاصة حجج الذين يرون في أنفسهم سدنة الأجناس الكتابية وحرّاسها المدافعين عن حياضها ومفاهيمها - ، فإننا نقع على منطق واحد وإنْ اكتسى عدة لبوسات. إنه منطق المصادرة .

فالمصادرة ، في الحالة العامة للمسألة قيد البحث ، تتلخص في نفي النص المدروس خارج جنسه الكتابي الذي أعلن كاتبه انه ينتمي إليه ، أو منحه حق الإقامة والتجنس . ودائماً ما تجيءُ أحكام المصادرة هذه بناءً على

مفاهيم لم تعد تتسم بالرسوخ الذي كانت تتحلى به . مفاهيم باتت موضع تساؤل وإعادة نظر بسبب من تغيرات كثيرة أصابت الأسس الفكرية التي قامت عليها . وهي تغيرات (وهذا بحد ذاته يشكل طرافة ومرارة في آن) لم تحدث الآن ، وفجأةً ، وعلى نحو طارئ .. بل تعتبر نتائج ومحصلة لسلسلة من قراءات مختلفة في نصوص أدبية خرجت من (بيت الطاعة) القديم وأسست لمغايرتها قواعد هي الآن ، في نهاية القرن ، توسمُ بكلاسيكية الحداثة .

أدرك بأن مفهوم الحداثة يستدعي جدلاً كلّما إنجذبنا إليه صار أكثر غموضاً والتباساً . كما أدرك ، في الوقت نفسه ، أنْ ليس هذه المقالة هي مكان الجدل ولست أنا ، بكل صدق، من المؤهلين للخوض فيه . لكنني ، وربما بدافع الحدس ، وقوة الإدراك الأولي للأمور ، وتحسسي لمواضع المغايرة في الكتابات المعروفة ؛ أقول : لكنني ، وجرياً على سنن النقاط السالفة وما تواضع عليه المشتغلون بالعملية الإبداعية ، أتخذُ كغيري من رواية جيمس جويس (يوليسيس) مثالاً للحداثة في كتابة الرواية ، ومدرسة يصعب على أي كان تجاوزها أو عدم الوقوف عندها .

لا شك أنَّ (يوليسيس) ما زالت ، حتى اليوم ، تشكل ببنيتها الجديدة والصادمة ، وتنوع طرائق السرد فيها تحدياً لجملة مفاهيم نقدية مؤطرة بتركة هائلة قوامها التفكير التقليدي .. والذائقة المستريحة إلى المنجز المألوف .. ومحدودية الرؤيا لدى كُسالىbالقراءة والنقد . غير أن هذا كله لم يحل دون (يوليسيس) وشريحة من أصحاب الرؤى المختلفة . لم يحل دون إقامة حوار (معها) يهدف إلىb(فهمها) والقبض علىb(الروائية) فيها ، رغم توسيعها الملحوظ والكبير لهامش الجنس الكتابي المنتمية إليه ، أو بالأحرى بسبب عمليات التوسيع هذه .

ومن بين مطالعاتي القريبة وقعت على حوار قديم أُجري مع الأرجنتيني (بورخيس) ، كان جويس وطبيعة كتابته واحداً من المفاتيح المؤدية إلى عالم بورخيس (المتاهي) من أجل فهمه واستيعاب الخلفيات الفكرية والفنية التي انبنى عليها وعبّر عنها .

لقد كانت قراءتي للحوار بمثابة الاكتشاف . اكتشاف أن اللغة بمقدورها أن تبني عالماً روائياً هي قوامه ، وليس الحدث ، أو القضايا والمسائل ، أو الأماكن . إنْ هذا لا يعني ، في الوقت نفسه ، خلو (الرواية) من ذلك كله ، إلا أن عنصر اللغة بفتنتها وجمالها قادرٌ على إشادة بنية جديدة ، سردية وذات جوهر روائي كذلك .

كان الاكتشاف مصدر بهجة ذهنية لأنه ، ولا أخفي هذا ، قام بتزويدي بدرع نقدي إضافي يقي نصوصي من تهمة خروجها على جنسها الروائي والقصصي (السردي) لأنها تنشغل باللغة الشعرية أساساً ، وتشتغل عليها درجة أن وصفها أحدهم بأنها (فائض لغة) !

وبسبب من حماسي لمستوى الذكاء وعمق المعرفة ، قمت بترجمة الحوار عازماً على نشره ليكون وثيقة يُعتدُ بما جاء فيها.. حتى وإنْ جلبت معها اختلافاً (أوليس هذا من ضرورات الحوار؟).

لاستكمال المقالة بما ينسجم مع مقدمتها ، سأورد هنا إجابة (بورخيس) بما يخص اللغة في رواية (يوليسيس) . فهو يقول :

(.. بذلت ما بوسعي من أجل التقدم في قراءة صفحاتها ، وفشلت بالطبع . على أية حال : لاحظت منذ البداية بأنني حيال كتاب معذّب علىbنحو عجيب . ولكن ، كتاب ماذا ؟ سألت نفسي . وكنت كلّما فكرت بيوليسيس لا تخطر لي الشخصيات أولاً ، بل الكلمات التي تنتج هذه

الشخصيات . لقد أقنعني هذا بأن جويس شـاعر في المقـام الأول . كـان يعمـل عـلى صـوغ واستخراج الشعر من داخل النثر ، إضافة إلى أن اكتشافي لشـعره رسَّـخ عنـدي هـذا الـرأي . عندما أفكر بروائيين أمثال تولستوي ، وكونراد أو ديكنز ، فإني أفكر بشخصـياتهم القويـة أو بحبكاتهم ، أفكر بالقضية التي تتضمنها حكاياتهم . لكنني مع جويس ينصـبّ تركيـزي عـلى صياغات وكلمات اللغة ذاتها ، على تلك الجمل الموسـيقية التـي لا تُنسىـ والتـي تجاهـد لأن تبلغ حالة الشعر . الآن ، بعد ستين سنة على أول لقاءلي مع جويس ، ولدى استرجاع كتابـاتي ، ينبغي عليَّ الإقرار بأنني كنت أشاركه على الدوام افتتانه بالكلمات ، الاشتغال عـلى لغتـي ضمن صيغ شعرية في جوهرها ، مستخدماً المعاني المتعـددة للكلـمات ، ومسـتمتعاً بأصـداء أصل الألفاظ ورنينها اللانهائي . فشخصياتي ليسـت غير حجج للعب بـالكلمات ، للـدخول في العالم الخيالي للغة . إنَّ هاجس جويس باللغة جعل منه كاتباً في غايـة الصـعوبة إنْ لم يكـن مستحيل الترجمة . إنَّ كلماته ذات التركيب التناغمي تتسـق عـلى نحـو أفضـل مـع اللغـات الأنجلوساكسونية أو الألمانية . لقد قام جويس باستخدام النثر لينتج شعراً ، وأعتقد بوجـوب قراءة كافة أعماله على أنها شعر) .

حسناً . لقد تساءلَ بورخيس عن هوية (يوليسيس) : (كتابُ ماذا؟) . لكنه ، برغم التسـاؤل ، لم يمنح نفسه حقbالمصادرة بطرد النص من جنسه المنتمي إليه .

الشخصيات . لقد أقنعني هذا بأن جويس شاعر في المقام الأول . كان يعمل على صوغ واستخراج الشعر من داخل النثر ، إضافة إلى أن اكتشافي لشعره رسّخ عندي هذا الرأي . عندما أفكر بروائيين أمثال تولستوي ، وكونراد أو ديكنز ، فإني أفكر بشخصياتهم القوية أو بحبكاتهم ، أفكر بالقضية التي تتضمنها حكاياتهم . لكنني مع جويس ينصبّ تركيزي على صياغات وكلمات اللغة ذاتها ، على تلك الجمل الموسيقية التي لا تُنسى والتي تجاهد لأن تبلغ حالة الشعر . الآن ، بعد ستين سنة على أول لقاءلي مع جويس ، ولدى استرجاع كتاباتي ، ينبغي عليَّ الإقرار بأنني كنت أشاركه على الدوام افتتانه بالكلمات ، الاشتغال على لغتي ضمن صيغ شعرية في جوهرها ، مستخدماً المعاني المتعددة للكلمات ، ومستمتعاً بأصداء أصل الألفاظ ورنينها اللانهائي . فشخصياتي ليست غير حجج للعب بالكلمات ، للدخول في العالم الخيالي للغة . إنَّ هاجس جويس باللغة جعل منه كاتباً في غاية الصعوبة إنْ لم يكن مستحيل الترجمة . إنَّ كلماته ذات التركيب التناغمي تتسق على نحو أفضل مع اللغات الأنجلوساكسونية أو الألمانية . لقد قام جويس باستخدام النثر لينتج شعراً ، وأعتقد بوجوب قراءة كافة أعماله على أنها شعر) .

حسناً . لقد تساءلَ بورخيس عن هوية (يوليسيس) : (كتابُ ماذا؟) . لكنه ، برغم التساؤل ، لم يمنح نفسه حقbالمصادرة بطرد النص من جنسه المنتمي إليه .

في محاضرة للدكتورة فادية الفقير ألقتها قبل سنوات على هامش معرض الكتاب الأردني الأول، وكانت عن مستقبل الحركة النسائية، جاءت ضمن حديثها إشارةٌ إلى ضرورة (تنظيف اللغة). كان القصد من تعبير (التنظيف) إعادة المعنى المحدّد للمفردة حين كتابتها وحين النطق بها. ذلك المعنى الذي طمسته السياقات والموضوعات الهاجمة على المفردات لتحرفها عن مدلولاتها اللغوية وتحيلها، بالتالي، إلى مجرد أدوات تستثمر لخدمة طروحات مشوّهة أحياناً، أو تُرصَف إلى جوار بعضها بعضاً لتشكّل موضوعاً بلا موضوع أحياناً أخرى، أو لتنطق بخطاب مفرغ من أي مغزى سوى فراغه نفسه!

هكذا، واستطراداً لأول الخيط الذي استلفته من الدكتورة فادية الفقير، أرى كيف تجري عمليات تسليع اللغة والتعامل معها إسوة بالمواد الاستهلاكية، أو حتى كالتعامل مع المادة الدعائية المبالغة في كل شيء، ومن النقيض إلى النقيض، لتتحوّل بعدها إلى كائن مشوّه مشكوك فيه يدعو ، مع مرور الزمن، إلى بعث السخرية والتندّر.

والحال هذا لا يقتصر على الحياة العربية في استخداماتها المحرّفة للغة في جميع جوانبها من سياسية، واجتماعية، واقتصادية، وثقافية؛ بل يبدو أنه وباءٌ يتفشّى في كثير من المجتمعات والقارات والثقافات المختلفة. فغابرييل غارسيا ماركيز يقول في واحدة من المقابلات الصحفية التي أُجريت معه ، أنه يبحث عن كلمات مختلفة، مفيداً بأنه يمقت الخطاب السياسي لأن كلمة من مثل (الشعب) فقدت معناها ، موضحاً: (علينا القتال ضد اللغة المتحجّرة، ليس فقط في حالة الماركسيين الذين حجّروا اللغة أكثر من غيرهم، بل وفي حالة الليبراليين أيضاً. فـ (الديمقراطية) كلمة أخرى من النمط نفسه. يقول الأميركيون أنهم ديمقراطيون، وكذلك السلفادريون والمكسيكيون. أي شخص يستطيع تنظيم انتخابات يقول إنه ديمقراطي).

إن تسليع اللغة وتشويهها بحرف مفرداتها عن معانيها المحددة، عند استخدامها في التعامل العلمي الخطابي والرصين (ولا أقصد قطعاً الولوج في هذا داخل النصوص الإبداعية الواعية تماماً لكيفية الحرف والقصد منه على المستوى الأدبي)، إنما هو الوجه الآخر والمكمّل لتشويه الوعي العام وخلط الأوراق بحيث يصعب بعدها التمييز بين المواقع المختلفة لمستخدمي اللغة وتبيّنها على حقيقتها؛ إذ يتساوى الجميع في التزلج على السطوح الملساء بينما يصدحون (بالنشيد الواحد)!

فالخطاب الثقافي بمدلوله الشمولي ــ المعرفي بات عرضة لكافة أوجه التشويه، إما بقصد إفراغه من محموله فلا يبقى منه سوى المفردات الشائعة والمباحة للجميع ولجميع الأغراض، فتنعدم بذلك المسافات الفاصلة بين خطاب يدعو إلى وعي جديد ، وآخر يكرّس نفسه لتقديس الوعي الراهن.

أو يكون، وبناءً على كل ما سبق، حجاباً حاجزاً يتخفّى وراءه (جيش المرتزقة) من المثقفين القادرين بواسطته على تبرير بهلوانيتهم باللعب على حبال السلطة .. أي سلطة.

ثمة علاقة لا شك فيها بين (تنظيف) اللغة وإعادتها إلى براءتها البدائية الأولى، و(تنظيف) الوعي العام الذي أصابه الالتباس بسبب تلك التشويهات اللاحقة بالمصطلحات ذات المدلولات المحدّدة. فالوعي الملتبس لا يكون كذلك نتيجة الافتقار إلى المعلومات والبيانات فقط؛ بل هو ملتبس لأن المصطلحات الواجب أن تتحلّى بالمعنى الدال، كشيفرة متفق على اتجاه إشارتها ، باتت مائعة رجراجة وغير ثابتة بحيث تشوّشت شيفرتها في الأذهان، وفقدت قيمتها كإشارة واضحة على معنى واضح.

إذن، وللحد من الالتباس الناغل في هذا (الوعي/اللاوعي)، تتحول مهمة تنظيف اللغة إلى ضرورة تتعدّى المجال القاموسي العلمي لتتصل بنمط تفكير أبناء الثقافة الكبيرة وحياتهم. تصير ضرورة لها تماسها المباشر بتشكيل الرأي العام وكيفية توجيهه، وإلى أين، ولخدمة أي من القضايا.

ليس هنالك من مجانيّة عند خلط الأوراق عبر لغة منزوعة المعنى.

كل شيء بمقدار، والذي يصرّ على التعامل مع لغة متآكلة المحمول هو نفسه كائن مفرغ من أي معنى .. سوى الالتباس. فبدلاً من أن تكون اللغة أداة مساعدة على التعبير عن موقف، تتحوّل إلى وسيلة للتمويه وإسقاط هذا الموقف في دائرة الغموض وفوضى المعاني.

(لا شيء يحدث هناك ، في الخارج. كل الأشياء إنما تقع هنا، في الداخل.)

كتبتُ كلاماً شبيهاً بهذا كاستهلال في روايتي (أعمدة الغبار) قبل سنوات. و أعترفُ الآن بأنني ما كنتُ على وعيٍ كامل وكُلي بالبُعد الذي توحيه مثل تلك الكلمات. ثمة ما هو أقرب إلى الإحساس بالمعنى، أجل: ليس إدراكاً متأنياً ينصبّ بارداً على الورق، بل إنه (الإحساس) بالحقيقة أو وهمها. ولم أسأل يومها أو أتساءل، إذ اكتفيتُ بهذه الخُلاصة المكثفة ونشرتُ في نفسي طمأنينةَ اليقين بأن القادم من الأيام يتكفل بتسوية المسألة وإنضاجها على النار الهادئة.

اشتعلت نيرانٌ كثيرة، وشبّت حرائق أكثر، وانصرمت أعوامٌ عديدة... لكنَّ شيئاً لم يحدث هناك، في الخارج، وبقي (الإحساسُ بالحقيقة) إحساساً يوالي تخمره داخلي دون أن يحقق إنجازاً ذهنياً يريحني (يريح وعيي على نحو أدق) فأستكينُ إلى برودته الصلدة أو صلادته الباردة.

ليست لعبة. هي ليست لعبة على الإطلاق كتلك التي نمارسها أحياناً (جميعنا) حين نعجز عن تصريف مشاغلنا الرئيسة، فنتلهى باختراع قضايا لا جدوى من ورائها كيما نبرر لذواتنا تحققها المرئي العابر. أو حين نفشل في تذليل معضلات ما هو مطروح على وعينا من قضايا، فنهربُ إلى الأمام عبر (فبركة) قضايا تتسم بـ (الفساد المنطقي). فأن تشعر بحقيقةٍ ما بغير قُدرة على رفع شعورك هذا إلى مرتبة البرهان العقلي المُنضد والمرتب ؛ فتلك واحدة من إثباتات العجز الإنساني في إنجاز التوازن المطلوب داخل عالميّ الفرد الواحد.

حسناً: ذاك إقرارٌ بنقص. لكنه، في الوقت نفسه، كَشْفٌ لحقيقة جاءت هكذا بلا تدبير مُسبق. جاءت ضمن متواليات المنطق عندما يولّد مفاصله مفصلاً إثر مِفصل... وتلك خلاصة ذهنية عقلية بلا شك.

ما الذي أرمي إليه بعد كل هذا؟

ربما، ببساطة، أننا لسنا دائماً بحاجة إلى وثائق دامغة ومعلومات جديدة كي نصل، من خلالها ، إلى قُدرة الإمساك بحقيقة من الحقائق المحيطة بنا. إذ يكفي بعضنا مجرد (الإحساس) بمصداقية ما يحدث في دواخلنا حتى نستريح إلى خلاصة الرأي. ذلك بُعد من أبعاد الذات الإنسانية التي، ورغم توقها العنيد لأن تنجز تكاملها الوجودي، ترضى في بعض محطاتها بالنصف: نصف امتلاك، وليس نصف وجود أبداً.

لكنَّ حالة التداعي لا تتوقف عند حد، ما دامت الذات تحيا وتنفعل، فتولد الحركات المجتهدة في تفسير النقص البشري والمجتهدة، أيضاً، في اجتراح الردود كالسريالية التي تتمثل أهميتها ، في رأي لوي أراغون، في وقوفها عكس التيار، وطموحها إلى اقتلاع العادات المترسخة التي تحولت نوعاً من النواميس الطبيعية في ذهن الناس.

هكذا هي الأمور إذن ـــــ أحياناً.

أن نجتثّ الراسخ فينا من مفاهيم تحوّلت إلى ضربٍ من القوانين الطبيعية، لنستبدلها بأخرى تكون الأصلح أو الأنسب لوصف العالم: وصف العالم قبل الإقدام على فهمه.

كيف يكون هذا؟

بحسب أراغون إياه: (نحن أمام اكتشاف الأعماق، حيث تشب هالات الصور والرؤى. السوريالية أرادت الغوص بعيداً في الوعي واللاوعي، وبلورت مفهوماً للكتابة التي تجسّد هوس المادة اللفظية. لكن استخراج المخزون اللفظي من مجاهل العقل الباطن لا يتحقق من دون طلب العون من الوعي. العقلانية واللاعقلانية تتآلفان على شاشة التألق الذهني. السوريالية زاوجت بين المفهومين.)

إنَّ الجنوح صوب اللاممسوك فينا وفي العالم ـــــ الأثيري المُضاد للمادة وللتعيين يُشكّل إعادة اعتبار لوجه من وجهيّ إنسانيتنا: وجه تغلّبت عليه قوانينُ المادة الصارمة وأبعدته، كأنما هو أسطورة من أساطير الإنسان البدائي، ونفته: نفته من حيّز الإنسان، ونفته من حيّز الوجود.

ليس السوريالي أراغون الوحيد الذي عمل على إعادة الاعتبار لهذه الوجه، لكن أرنستو ساباتو كذلك فعل هذا ـــــ وإنْ بطريقة أخرى ووفق أسلوب مختلف. ساباتو عالم الرياضيات والضليع في وُجوبات الذهن البارد.

أعودُ إلى مُفتتح الكلام: لا شيء يحدث هناك، في الخارج. كل الأشياء إنما تقع هنا، في الداخل. ففي الداخل ينكمشُ الإنسان وينمسخ . وفيه، أيضاً، يتمدّد الإنسانُ ويطاول السماوات كلها. أما الخارج فمحضُ

مادة لنا– مسرحٌ لأفعالنا، مسرحٌ لبطولاتنا ونذالاتنا – مسرحٌ يشهد علينا.

لستُ سريالياً، لكني أقفُ تجاه الخارج بنديّة الإنسان فيَّ: بالإحساس وبالوعي معاً . فالواحد منا إنسانٌ ببعدين إثنين (على الأقل)، لا كذاك الذي دانه هربرت ماركوزا ووصفه في كتابه (الإنسان ذو البعد الواحد) .

هــل يحــدث حقــاً؟

كانت المرة الأولى مجرّد جملة خاطفة بمثابـة الاسـتهلال لروايتـي (أعمـدة الغبـار)، هـي: (لا شيء يحدث في الخارج).

حين كتبتها وقتذاك، اختلط في داخلي مزيجٌ مـن الشـعور والإدراك بـأنّ ركامـاً كبـيراً شـكّلته التجارب والملاحظات قد انفجر ، هذه المرة، على هيئة إعـلان يتوجّـب عـليّ أن أوضـحه: أن أوضحه لنفسي أولاً، لأنني ما زلت أؤمن بأن الإنسان هو القارّة غير المكتشفة بعد ـــ تمامـاً ، وبذلك هو القارّة الأكـثر غموضـاً. وكي نصـل إلى فـضّ مكنوناتـه وأسراره الخافيَـة عليـه هـو نفسه، فإنّ علم النفس بالتضافر مع علم التشريح بالتعاون مع أعمـق الفلسـفات لـن يـأتوا بنتيجة معقولة تعرّي هذه القارة وتنير ظلماتها الخبيئة.

أيكون الأدب والفن الطريق إلى سبر الغامض فينا؟

ليـــس من إجابة واحدة شافية ، بينما في الخارج ـــ عكـس مـا قالتـه الجملـة ، أو مـا قلتـه خلالها ـ ثمة أشياء وأشياء تحدث ؛ فلماذا إنكار هـذا كلـه كأنمـا المسـألة لا تعـدو المخالفـة المتفذلكة ؟

من غير التوفّر على تصوّر مسبق واضح ومرتب، وحيال تفكّري بكنه

الجملة وما تدلّ عليه، رُحتَ أرسم ما يُشبه السيناريو للحدث (أي حدث) لأرى إنْ كان وقوعه الفعليّ في الخارج هو ذاته وقوعه الحقيقي في الداخل ــ داخلي أنا. وبذلك لاحظت أنني استعنت باللغة للتفريق بين وقوعين مختلفين للحدث الواحد. فبينما استخدمت مفردة (الفعلي) عند الوقوع الخارجي ، وجدتُني أستخدمُ مفردة (الحقيقي) لدى وصفي للحدث الواحد عند وقوعه في داخل الإنسان ــ داخلي أعني.

إذن، هنالك ما هو فعليٌّ لا سبيل لإنكاره ، ومع هذا فإنَّ وجهه الحقيقي ليس في مكان وقوعه، وإنما هو ، بناءً على هذه القراءة، يتحرّك ويرتسمُ داخل مَن يتلقاه وينفعلُ به أو يتفاعل معه.

هكذا نكونُ نحن، ويكون العالم أيضاً، في حالة تَشَكُّل وتكوين دائمين بأثرٍ متقدم على الحدث الأول الذي لا يعدو كونه المادة الخام لحقيقته المتبلورّة، كالجوهرة تحت طبقات التراب، في مكان آخر. وربما من خلال هذا السيناريو يمكننا فهم مقولة (أننا لا نكتملُ إلاّ في عيون الآخرين)، أو (نحن نتاج تصورات الآخرين عَنّا.)

هل نحن، وكذلك العالم، فكرةُ الآخرين وقد تلبستنا فصرنا كما يريدون لنا أن نكون؟

مَن بمقدوره أن يجيب على بساطة هذا السؤال من غير أن يقع في فخاخ نصبها لغيره، فكان أن بات هو الطريدة ؟

إذن: هو الأدب والفن مكان الحدث في مستقره وفي قرارته أيضاً.

فالمدوّنة الفعلية تبقى فاقدة لوجودها، كالجوهرة تحت التراب وطبقاته، إذا لم يتوفّر لها من يقوم بقراءتها. فالقارئ هو الـمُوجِد الحقيقي للمكتوب ، بينما كاتب المكتوب هو مُوجده الفعلي.

كأنما نتكّلم عن العلاقة الكائنة بين النصّ والقارئ ، وآلية القراءة الثانية لبيانات لا تقعُ أرقامها في حيّزٍ مفهوم بغير شريك آخر لواضعها.

إنّ الحدث، ضمن الجدليّة المشار إليها، لا يكون والحالة هذه إلاّ في الداخل حيث تتمُ قراءته بعد معاينته كما هو ، وإثر تفكيكه وإعادة بنائه وفقاً للرؤية الخاصة لكل منا.

إذا صحّ هذا الزعم فلا شيء ، حقاً ، يحدث في الخارج. إذ كلّ الأشياء إنما تقع في دواخلنا فيكون لها وجودها المتحقّق .. بعد أن كانت مجرّد (أفعال) محضة.

كأنما آلية الكتابة والقراءة هي ذاتها آلية العالم في حضوره وفق حالتين: حالة الوجود الفعلي (فعلٌ من الأفعال)، وحالة الوجود الحقيقي (حقيقة من حقائقنا الداخلية).

هكذا نكون قد أعدنا تركيب وترتيب المسألة، أي النظر إليها من الطرف الآخر . فالنصّ المكتوب يقوم بتفسير مرجعيته الواقعية عبر آلياته ويُخضعها لتأويلاته، والعكس ـــ إنْ كنّا صادقين ــ صحيحٌ أيضاً.

(العالــــم) أو

(المنـــاخ) الكتابـــي

بات من المألوف أن نقرأ إفادات وإشارات عن (العالم الـروائي) حـين يكـون الحـديث خاصّاً بروايات معيّنة، أو عندما يصير الحـوار مـع كاتـب روائي مـا بقصـد الكشـف عـن جوّانيـات نصوصه. وما يتعلّق بالرواية والروائي ينسحب، كذلك، على القصة القصيرة وكاتبها / كاتبتهـا. ثم تمتد بنا الذاكرة فنرى أن للشاعر عالماً أيضاً، وذلـك لمّـا نطـالع قـراءة نقديـة أو تذوّقيـة لمجموعة قصائد منشورة متفرّقة.. أو مضمومة بين غلافيْ ديوان كامل.

وإذا أمعنا النظر أكثر في هذه المسألة، ودرسنا الحيثيات التـي تـتمّ الإشـارة إليهـا والحـديث عنها ، نجد أن هنالك تطابقاً كبيراً بين (العالم الروائي) وما يسمّونه (المناخ الروائي) وكأنّما هما شيءٌ واحد بعنوانين مختلفين. ثمّ، وبقليل من المتابعة والتدقيق، نكتشف حقيقـة أنّ المنـاخ هو العالم .. وربّما الاختلاف الوحيد بينهما يكمُن في المصدر المترجم أو التفضيل اللغوي لهـذا على ذاك.

فما هو العالم أو المناخ الذي تتحلّى به كتابةٌ ما لكاتبٍ/كاتبة ما؟

لا أُخفي هُنا تساؤلاً حقيقياً أحتفظ به قلّما أخرجته إلى العلن، إنْ بالكتابة عنه أو بالحوار مع آخرين بقصد فهمه والإمساك بمقوّماته التي يتفّق الجميع عليها، أو تُجمع الأغلبية من الناس على أبجدياتها. غير أنّي في تساؤلي الحقيقي لا أنفي توفّري على مجموعة (ولو بسيطة) من الركائز أعتبر أنها تشكّل تفاصيل العالم أو المناخ الذي تتضمّنه كتاباتٌ دون غيرها، وتتوفّر لدى كاتب/ شاعر تخصّه لوحده ، أو يشترك مع سواه في التحرّك داخلها.

أبدأ زاعماً بأنّ المكان ليس مرتكزاً أساسياً في تشكيل عالم خاص أو مناخ متميّز، بقدر ما هي الرؤيا الخاصة بصاحبها في النظر إليه وكيفية معالجته للتفاصيل التي يمتلئ بها والتي تقوم ، هي ذاتها، بإنشائه وتكوين ملامحه. فالحيّ الشعبيّ، أو البحر ، أو الحياة الريفية داخل القرية ليست بـ (مفردات) تقدر على تلوين عالم خاص بها إلاّ من الخارج، وعلى صعيد المظهر البرّاني ليس إلاّ. لكنّها، في الوقت نفسه، يُمكن النظر إليها على أنها (مادّة خام) قابلة لأن تتشكّل على نحو له علاقة برؤيا ولغة وخبرة الكاتب / الكاتبة بحيث تتحوّل ، بسبب ذلك بمجموعه، إلى عالم خاص نستطيع الشهادة عليه وعلى صلته بصاحبه رُغم تكراره بتوفره لدى غيره.

وكذلك الأمر فيما يتعلّق بـ (مفردات) أخرى رُبما تكون أصغر من المكان، لكنّها ذات طاقة إيحاء وتدليل لا تقلّ عن المكان ، وأيضاً بشروط كيفية المعالجة المشتبكة باللغة والرؤيا.

بذلك ، وتأسيساً على ما سبق، يُمكننا الزعم بأن تكرار (المادة الخام) عند كاتب/ كاتبة ما لا يعني مُلكيّته / ملكيتها لها إلاّ ضمن حقيقة صبغها برؤيته / رؤيتها الشخصية. فكل ما هو خارج النصّ مُباح ومُتاح للجميع.

وبهذا المعنى هو عامٌ وخام ينتظر من خصوصية الكتابة أن تسـمه بهـا فيكـون عنوانـاً لهـا.. وتصير مفجّرة له.

فالمرايا ، والغُرف المغلقة، والستائر المسدلة، والأثـاث، والأدراج بجميـع حالاتهـا، والشرفات، والغيمة، والقمصان، ورمل البحر، والقواقع، والتوحّد الإنساني أو الغُربة وسط الجُموع، إلـخ: كل ذلك ليس إلاّ (مادة خام) تنتظر تحريكاً لها باتجاه كتابي له صلة بكليّة صاحب/ صـاحبة النصوص. إنها مفردات عامة وشائعة ومُشاعة؛ إنما كيف ننقُب فيهـا ومـاذا نسـتخرج منهـا؟ ذلك هو سؤالي الذاهب نحو قلب المناخ أو العالم الكتابي.

لذا؛ وبناءً على اجتهادي هذا، أجد أن تصريح الروائي حنا مينه القائل بأنه ونجيـب محفـوظ هما الوحيدان بين الروائيين العرب يمتلكان عالمـاً روائيـاً، في حـين يحتـاج الآخـرون إلى جُهـد ووقت وعمل صعب كي يوجدوا عوالمهم ؛ إنما هو تصريحٌ يفتقد إلى دقّة المعنى كما أفهمـه. إضافةً إلى أنّ يُعلّق أهمية تتصف بالمبالغة على (المفـردة) الخارجيـة عنوانـاً لعـالم لا يخصّـه وحده، ويعتقد أن تكرار هذه (المفردة) في معظم الأعمال يكفي لأن ينبني عالمٌ خاصٌ به.

إزاء هذا التصريح ماذا نقول عن جُملة روايـات إدوار الخـرّاط مـثلاً، أو جـمال الغيطـاني، أو عبد الرحمن منيف، أو صنع اللـه إبراهيم، أو ابراهيم الكوني (فإذا كان حنا مينة قد ارتـاح إلى لقب (روائي البحر) استناداً إلى مفردته الأثيرة، فهل ينطبق هذا على الأخير كون الصحراء مفردته؟!)، أو يوسف القعيد، أو حيدر حيدر، أو مؤنس الرزاز.. أو أنـا حتّـى (والعيـاذ بـالله من هذه الأنا!) أقولها مضطراً رغم إدعائي التواضع أو العمل على صياغته داخلي؟

إنّ كلاماً مثل (كتبتُ عن البحر قبل هيمنجواي) ، الذي أدلى به حنا مينه، يُشبه كثيراً ما يقوله كثيرون عن أنهم سبقوا آخرين بالكتابة عن ما هو أصغر وأدقّ كالمرايا، والشرفات، والغُرف المُغلقة. فهل هذا يكفي لأن يُشكل عالماً خاصاً بهم / بهن: ليس من حيث الأسبقية الزمنية .. بل بإيراد تلك (المفردات) أيضاً ؟

أرى أن مراجعةً ينبغي أن تجري لهكذا تصريحات تصل أحياناً إلى صدورها عن دائرة الوهم.

الكتابــة أثنــاء النــوم

أفيقُ أحياناً من شرودي (أعني انطماري تحت تفاصيل العيش اليومي) لأجلس إلى نفسي ـ أو أختلي بالورقة محاولاً أن أكتب شيئاً عن الحقيقة: أو أن أخطف بعضاً من رصاصات الواقع الجلف قبل أن تُصيب صدغي لتقتلني: أو أن أدوّن شهادة فالتة من ضمير يـائس يرغـب في الموت بلا رجاء يحققه قبل ذلك أو بعده: أو أن أرسم بكلماتي المثقلة بي جَمْعَ الطيوف التـي تمرُّ خلال مرآتي نصف النظيفة لتكون كما هـي ، ثـم بُغتـةً أتسـاءل متفاصحاً (أتكـون عنـد انكتابها بكلماتي هي التي كانت قبل أن تمرّ في المرآة ، أم مثلما كـان حالهـا داخـل المـرآة، أم هي التي استطعت اقتناص لونها الخاطف والمخطوف لحظة أن أجبرتُ عينيّ على التحـديق دون ارتعاش؟)

أهزأ ، كـما الآن، مـن هكـذا ثرثـرة متفلسـفة وأسـتغرب، في الوقـت نفسـه، كيـف تـواتيني الشجاعة لأن أتواقح إلى هذا الحد بإعلان شكوكي على الملأ ــ هكذا ــ دون خشية من تقريع أحدهم أو نقد آخر يقول عنـه بأنّـه (نقـدٌ بنّـاء) ، بيـنما يـرى في كتـابتي مجموعـة شـكوك هدّامة. لا بُدّ وأنه فكّر قليلاً أو كثيراً في كونها (شكوكي أعني) تتصف بصدقٍ ما نسـبي وأقـرّ بأنها

كذلك ؛ لكنّه ــ مع ذلك ــ يملك يقينه الراسخ بأنّها شكوكٌ هدّامة ولا يمانع في مناقشة هذا الأمر عند الضرورة.

من ناحيتي ، لا أرى ضرورةً لمناقشة يقينه أو يقين سواه في هذا الأمر أو في غيره من الأمور. فأنا ، بكل التواضع الذي أزعمُه ، لست بصدد (يقينيات) الآخرين بقدر ما أنشغل بتفحّص شكوكي الشخصية عن أمور قد لا تعني سواد المجتمع الأعظم ؛ لكنّها تبقى أمور يومي المليء بأشياء كثيرة.. والكتابة واحدة منها ــ متيقنٌ أنا من هذا على الأقل ــ

هكذا أعودُ إلى نقطة البدء : الكتابة واليقين.

هل نقومُ (نحن معشر ـ الكتّاب) بكتابة اليقين ، أم تُرانا نحاولُ الإيقاع بالحقيقة وقد أغويناها بفتنة اللغة ؟

بين اليقين والحقيقة مسافة اختلاف في المعنى وفي الابتداء ، لكنّها ، لدى الكثيرين منّا ، مسافة غائبة وملغاة ؛ إذ غالباً ما يتماهى اليقين بالحقيقة ليكونا وجهاً واحداً لعملة ننقشُ على وجهها الآخر ملامحنا نحن: نحن الأباطرة بلا منازع وقد بسطنا سلطاننا على كميات الورق ، نقتطع منه ما نشاء هبةً للشخصيات التي نلتقطها ، أو تلك التي نخلقها ، فتمتدُ ممالكنا وتمتد فنخالُ أننا حبسنا داخل حدودها كلاً من الجنة والجحيم، وحرّكنا على تخومها معارك الخير والشرّ ، ثم نقف فوق أعلى جبلٍ نشرف منه على أحداث (الحقيقة) ونرصد مجرياتها بالتفاصيل التي تتلاحق وتتجسّد في مخيّلتنا لنشهد ، في النهاية، أنّه (اليقين) ينهض من ركام الذاكرة ويُعلن حضوره الأكيد!

المخيلة والذاكرة.

الحقيقة واليقين.

والواحد منّا يُمارس (تجوال) هرمان هيسّه بين هذه الأقطاب وهو محمّلٌ بوهم السيطرة وكذبة التوازن ، لكنّنا ــ دون أن نُدرك غالباً ــ نفتقد خفّة هيسّه في(تجواله) الواثق والرائق بين مجسّماته المتناثرة على تضاريس الأرض الحقيقية . والقلّة منّا تعترف أنّها لم تصنع ، في كتاباتها ، غير تمرير أشباحها المفكّكة والمتخبّطة تكاد تتعثّر بفعل اهتزازات ستائر الوعي الحائر بينما ريح الشكوك تتسرب نافذةً من شقوق منازلنا المتصدّعة.

رُبما يكون التصدّع هو الوجه الأكثر جلاءً من وجوه الحقيقة.

تصدّعٌ في المفاهيم نظراً للتصدّع الضارب بلا هوادة في أساسات بُنى حياتنا التي ما تزال (بروبوغندا المجتمع العفيف) تواصل بَثّ وإرسال غنائياتها المطوّلة عن تماسكها الثابت منذ آدم الأول حتى الاندحار الأكيد لآدميتنا المذبوحة من وريد المحيط حتى شريان الخليج وبينهما يكونُ ملحُ البحر الميّت يلتمع فوق جثّة اليقين الصارخ في بريّة الحقيقة الغائبة عنّا. لكنّ الحقيقة ملتصقة بنا كجلودنا ــ لا بل هي جلودنا ، إنما متقشّرة متهرئة لا ينفعُ فيها حتى ملح البحر الميّت ــ فهل نحن نكتبها ، وبيقين مكابر؟ أم أنّ أحدنا سيقف ليُعلن ، مثلما فعل هنري ميللر في حديثه المطوّل مع برادلي سميث : (ناضلتُ في البداية . قلتُ أنني سأكتب الحقيقة ، فأعنّي يا إلهي، وظننتُ أنني أكتبها . لكنّي وجدتني لا أستطيع . لا أحد يستطيع أن يكتب الحقيقة المطلقة .)

هو مصيبٌ في نظرته هذا الهنري ميللر ، غير أن سؤالي أعلّقه وأدعه يرنُّ ويصلصل كأجراس القطيع السائب في ضباب مراعي الوعي : عن أي حقيقة نكتب ؟ وكما أوضح صاحبنا ميللر ؛ فإنّ الحقيقة تقول بأنّ (في العالم مفكّرين حقيقيين قليلين، وأننا جميعاً سائرون في نومنا . نحن

نـروي ما نـسمع ، ومـا استعرنـاه من الآخرين . ليست لنا أفكار خاصة بنا).

ولأن الأمر هكذا ، أو رُبما هـو قريـب مـن هـذا ، فإنّ هـزئي مـن ثرثـرتي المتفلسـفة يخـفُّ تدريجياً وأنا أرقبُ ، بلا ضجرٍ كامل، السـاعة التي نكفُّ فيها عن السـير أثنـاء نومنـا. أو قُـلْ: عن الكتابة أثناء نومنا.

(*) الاحالة إلى كتاب : " هنري ميللر "- برادلي سـميث، ترجمة سعدي يوسف، المؤسـسة العربية للدراسـات والنشر، بيروت، 1979.

لكـــــي نعـــــرف

بين أن نكتب حقيقة ما يعتمل في دواخلنا من أفكار وأحاسيس ومشاعر ، وما نفترض تحققه خارج هذه (الدواخل) كحقيقة أخرى نصبو إلى حيازتها ، وإلى أن نكسو بها العالم الخاص بنا ، فنُسرِعُ إلى الكتابة بوحيٍ منها مسترشدين بالتماعاتها ؛ أقول: بين هاتين الكتابتين ثمّة مسافة كبيرة وكبيرة إلى حد يجعلنا نقلّبُ مفهوم الكتابة على أوجهه العدّة ونتساءل ، من قبل ومن بعد ، عن الفرق بين الكاتب (الفنان ــ المفكر) في جهة من المسافة .. والكاتب (المقرّر) في جهة المسافة المقابلة.

كنتُ في وقت سابق قد كتبتُ زاعماً بأنّ الكتابة ، في ذاتها ، ليست أكثر من تفكيرٍ مُعلَن نسطره على الورق، محاولين في ذلك فهم ما ليس مفهوماً .. أو الإمساك بما هو متفلّت من قبضة اليقين وأصابع الإدراك . فهل هي كذلك حقاً؟

هي كذلك عندي ، أو هي في الجزء الأكبر منها ؛ إذْ لا لزوم لأن نُحيل هذا البعد إلى مسألة ما هو ثابت كحقائق أولى لدى العموم فنقدّمه حُجةً على بُطلان (الجهل أو الغُفلة) التي أدعيهما وأنطلق منهما .

فالمعرفة العمومية (ولا أقول العامة) وبسبب من شيوعها وتداولها بين الناس تماماً مثلما يتداولون عملتهم المحليّة لتصريف شؤونهم اليومية، إنما تتحوّل ، بفعل الزمن والتقادم وميوعة مسلكيات (تحصيل الحاصل) ، إلى مادة متآكلة ممحوّة السطوح مبريّة الحواف تحتاج إلى استبدال بحُكم الضرورة. وأعني بالضرورة هنا لُزوم إعادة النظر من أجل التأكّد (من جديد) من صلاحيتها في استيعاب (الجديد) المحتوم حتمية كل يوم يُضاف إلى الأجندة ليصبح (تاريخاً) ممتداً.

نحنُ نستفيد، وبلا أدنى شك ، من جملة التراكمات المعرفية التي وصلت إلينا عبر العصور والأجيال، وإلاّ فإنّ (الثورة المعلوماتية) التي وضعتنا على هذه الدرجة من (كيفية) الحياة اليومية ما كانت لتكون أصلاً : ما كانت لتكون لولا (ثروة المعلومات) المكنوزة هذه ، والمتوارثة جيلاً بعد جيل. لكنّها ، رُغم ذلك، ثروة ذات صلة بالأبعاد المادية .. أو ما له مساسه بالبُعد المادي في حياتنا. وبناءً على هذا، فإنّ اليقين لا يطيش أو ينفلت حيال القلم الذي أمسك به لأكتب ، أو الطاولة التي أجلس إليها لأكتب ؛ بل يطيش يقيني ويتفلّت مني حين أحاول موضعة ذاتي الفردية في خضمّ هذا التراكم التسارعي المخيف ، المادي في جوهره وطبيعته، وتداركها لتقف على قدمين راسختين.

قد يُسعفني المجاز هُنا لأقول بأنّ عدم التوازن الفردي الحاصل وسط طوفان المادة الهاجمة يتمثّل في فقدان التناسق بين التفكير الـمُمنهج ضمن سياقات منسجمة من جهة ، والشعور والإحساس المضطرب الذي نعيشهُ بسبب عدم الرضا (النفسي-/الداخلي) عمّا يحدث في الخارج من جهة أخرى. فالعقل المفكّر لا يسعه إلاّ أن يقرّ بالحدوثات البرّانية واضطراره ،

بالتالي، لأن يضعها في منطقته الخاصّة وفق منطقه ومنطق استحالة نفيها وإنكارها وإلاّ فإنه، خلاف هذا ، إنّما يتنكّر لجوهره وطبيعته .

ولكن ماذا عن البعد الآخر في هذا الإنسان المفكّر ؟ ماذا عن (عالمه الداخلي) المتفاعل على نحوٍ مغاير للبعد العقلي فيه؟ وماذا ، بعد هذا كله، عن عجزه عن التكيّف والانسجام مع تلك الحدوثات ؟

رُبما من هنا تنشأ واقعة طيش اليقين وانفلاته : أي من ثنائية الإنسان غير المتسقة في سويّة قبولها بما يحدث ؛ لا بل في أن ما يحدث يعمل على تشريخٍ مؤذٍ للذات وشلعها عنه بحيث يبدو (الاغتراب) شعوراً لا مندوحة من حصوله. أمّا المجاز الذي أحاول الاستعانة به في مواجهة حالة التأمّل هذه ، فإنّه في التمثيل الذاهب إلى أنّ القدمين غير الراسختين ما هما إلاّ : العقل وانضباطيته .. ثم الوجدان وانذياحاته.

عمّا نكتب نحن المنضوين تحت باب (الأدب) ؟

هل نكتب عمّا هو في الخارج و (نعيش) معه كأنما هو أزليٌّ أبدي في ثبات يقينه ، فنكونُ (كتّاباً يقرّون بما هو واضحٌ ويقرّرونه) ؛ أم نحاول التوازن باستجداء معرفة ما ليس بقبضة اليقين (اللهم سوى عدم امتلاكنا له)؛ فنكونُ التلاميذ الكبار لمقولة (إعرفْ نفسك)؟

النفس ! أيّة مجاهل هذه النفس التي نقفُ في مواجهتها ، حين نكتب، فتفلت من أحدنا ذات لحظة اكتشاف (أو كشف.. رُبما) جُملةٌ تُفيد بأنّ جزءٌ منه بات يُثقل عليه .. ولذا فإنّه يرفضه؟

هل يستطيع ؟

ها نحن من جديد نتواجه مع ثنائية قد لا تكون ضديّة تماماً ، إلاّ أنها ذات إشكال وجودي يتشخّص في أنْ نمتلك رغبةً نتوق إلى تحقيقها .. ثم نجد أمر هذا التحقُّق ليس بسهولتها أو أنه لا يتحلى ، مثلاً ، بطاقتها هي .

الباب الثالث

مسارات الكتابة



هل بالإمكان التعبير عن مستويات الواقع، أو عن درجات الوعي بحركته ، وفق (أسلوب) واحد .. حتى وإنْ كان عند كاتبٍ معيّن؟

أشك في هذا.

أشك في إمكانية ثبات الوعي وأشكّ، أيضاً، في جمود الرؤيا التي تتعامل مع تدرّجات الواقع عبر تجليّاته المتعددة. فأنت لا تستطيع أن تكون واحداً حيال الشيء نفسه في كل الأوقات، وبذلك فإنه من المخالف لطبائع الأمور ومنطقيتها أن يكون تعاملك الكتابي ــ والكتابي تحديداً ــ هو ذات التعامل وبالتركيب الأول عندما تلقيت ذلك الشيء لأول مرة.

أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين،

وأنت لست أنت في المرة الثانية كما كنت في المرة الأولى،

والنهر ليس هو النهر نفسه بين لحظة واللحظة التي تتبعها.

إن جملة التغيّرات الحادثة على الكائنات وفيها تستدعي، بالضرورة النابعة من دواخلها وليس من خارجها ضمن منطق الحتمية أو الاتساق الذهني؛ أن تقع حدوثات كبيرة في كيفية هذا التعامل.

والتعامل وجه من وجوه التعاطي والتفاعل. فبالقدر الذي يكون فيه التعامل تعاملاً خائضاً ومتورّطاً، فإنّ ضرباً من ضروب الخلق ــ وبسبب من حالتيّ التعاطي والتفاعل ــ سوف يأخذ مداه ليشكّل، في النهاية ، ما هو مختلف عمّا سبقه. ليس هذا فقط؛ بل ما هو مختلفٌ عما يليه كذلك.

ضمن هذا الفهم ينبغي تتبّع النتاجات الأدبية للكاتب الواحد المعيّن، ودراستها في سياق تغيّره ــ ولا أقول تطوّره. فالتطور الكتابي خطوة لاحقة مسبوقة بحدوثٍ أكبر أو أعظم في أثره، هو مدى التغيّر الذي أصاب رؤيته إلى الأشياء في العالم: كيف بات ينظر إليها ووفق أيّ من المعايير يُجري (حساباته) عليها ويقيسها ؟ ليس ثمة مظاهر تطور في الكتابة إن لم تكن قد حدثت تغيرات أساسية أوجبتها من حيث الابتداء. تغييرات أدّت إلى حالات من التبديل في زوايا النظر. فالموقع الأول أصابه الارتجاج، والتقدّم في العمر استبدل الأولويات بحكم الخبرة المفترضة، ومعطيات مرحلة البدايات انقلبت واستحالت إلى جديدة في حاجاتها وطرق التعامل معها، والآخر المقابل لم يعد هو هو كما كان من قبل، إذ اخترقته رياح التغيير وحوّلته إلى كائن مختلف. قد لا يكون مختلفاً تماماً.. إلاّ أنه ليس الذي كانه قبل عشر سنوات مثلاً.

إذن؛ النص الثاني ليس إلاّ نقطة قياس تؤخذ بالاعتبار عند قراءة النصّ الرابع. فإذا وقعنا على تغيّر واضح في معالجة العالم وأشيائه، فإنّ دليلنا إلى هذا هو التطوّر البادي في بنية النص، والعكس صحيح. هي ليست علاقة آلية قَدَرية المعنى، لكنّها، برغم ذلك، ذات صلة لا انفكاك بين عنصريها الواجب أخذهما على أنهما متلازمان بحكم طبيعة الكتابة ذاتها.

لقد صدرتُ في كل ما سبق انطلاقاً من قاعدة الفهم القائلة بأنّ مرور الوقت على الكاتب يحمل معه تغييراً، وبالتالي تطوّراً. وكذلك صدرتُ من فرضية أنّ التغيير يعني التعميق، بدلالة أنّ حالة مركّبة إيجابية المنحى قد حدثت.. أو يفترض أن تحدث.

ولكن، هل تجري الأمور هكذا، طوال الوقت وعند الجميع؟

إنّ تتبّعاً مثابراً للنصوص المتلاحقة عند كاتبٍ ما، لا على التعيين والحصر، أو عند مجموعة ما من الكتّاب، تقودنا إلى إعادة النظر في صحة الافتراض الأول. إذ أن مراجعة تلك النصوص ووضعها في سياقها التتابعي من حيث الصدور يضطرنا إلى فعل ذلك. فنحن لا نقعُ على تمثيلٍ لذلك التغيّر = التطوّر؛ بل نفاجأ بالتراجع البيّن وقد أصاب اللاحق من النصوص في بناها الفنيّة، وتكراراً في النظر إلى الثيمات الثابتة، وتسطّحاً في المعالجة من زاوية الرؤيا، ولهاثاً للوصول إلى خاتمة النتائج/أو نتائج الخاتمة عند وضع النقطة!

هذا التّتبع المؤدي إلى خلاصة كهذه يفرض علينا القبول بالمبدأ القائل: أنْ ليس كل تغيّر يحمل معه تطوّراً. وأنْ ليس لمرور الوقت أثره الإيجابي دائماً وعلى الجميع. وأنْ ليس من بدأ لافتاً وهو يبشّر بالارتقاء ستكون أعماله اللاحقة محافظة حتى على سويتها الأولى. باختصار: إنّ (التطوّر) اللاحق للتغيّر ليس تقدّمياً بالضرورة.

ننظر إلى السماء فنرى نجوماً تخز الحلكة بضيائها. وكذلك نتمعّن فيها فنرى أخرى يتخطّفها سواد الليل فتذوي من تلقائها بصمت. أقول بصمت.. تلك الفضيلة التي داسها كثيرون وأبوا إلاّ أن يذووا على وقع الصنوج.

ماذا أعني؟

في الفم ماءٌ، مثلي كمثل غيري، و اللـه أعلم.

ألستم كذلك؟

ليس رَجْعُ الصدى

هنالك اعتقادٌ ما يزال يسري في أحاديث البعض من المثقفين مؤداه أنّ (الكتابة الحديثة) لا تكون إلاّ نتاجاً لمجتمعات حديثة، وأنّ ممارستها ضمن مناخات اجتماعية متخلّفة، أو تقليدية محافظة لا تحوز على شروط الحداثة، أو المدنية الكاملة، إنما هي تبعية عمياء أو تقليد لا يستند إلى مبرراته الماديّة .

فأن تكتب نصّاً غير تقليدي في الرواية ، أو القصة والشعر ، وأنت المنتمي إلى بيئة تقليدية؛ فإنّ في كتابتك هذه إشارةً على تغريبك وشططك بعيداً عن (جمهور القرّاء)، إضافة إلى أنك تتبع خطى كتّاب يملكون شريحة متلقين تفهم أعمالهم في بلدانهم ، بينما أنت تفتقر إلى هذه القاعدة المتفاعلة الواجب توفّرها كي يحيا النص حائزاً على شرعيته.

إزاء اعتقاد كهذا تنبسط أمامنا مسألتان لا تنفصلان ، مع الأخذ بالاعتبار أنّ كل واحدة منهما تشكّلُ عالماً مستقلاً يمكن النظر إليه ــ إجرائياً ــ على نحو معزول.

المسألة الأولى : يتضمن هذا الاعتقاد مفهوماً محمولاً من أرض

النظرية المادية القائلة بأنّ (البُنية الفوقية) ما هي إلاّ الانعكاس (للبنية التحتيـة) ، وبالتـالي فإنّ توافقاً ما أو انسجاماً أو تطابقاً ينبغي توفّره بين البُنيتين حتى يسـتقيم الأمـر ويُسـتسـاغ فهمه. فما دامـت بُنيـة المجتمـع التحتيـة مـا تـزال تعـيشُ تقلقـل المراوحـة بـين المعطيـات المختلفة من زراعية، وبداوة ، وشبه مدنية؛ فكذلك هي قيمها وطرائـق تفكيرهـا كتمثـيلات على بُنيته الفوقية.

ومع أنّ هذا المفهوم يتحلّى بالصدق كمبـدأ عـام ؛ إلاّ أنّ الإبـداع الأدبي والفنّـي (كجـزء مـن تجليّات البُنية الفوقية) ليس خاضعاً بالضرورة لهذا الإستنتاج المشروط . ولعلّ كـون الإبـداع يعتمد في الأساس منه على الفرد الواحد، كعالم مستقل لكنه غـير منعـزل عـن محيطـه؛ فـإنّ خروجه في إنجازه الإبداعي على الشروط المتحكّمة بالمجموع العريض هو خروجٌ مفهوم ، في ضوء الحريّة الفردية (الجوّانيـة) والانفتـاح الفكـري ـــ الثقـافي المنفلـت مـن الشـروط التـي تتحكّم بالحِراك المجتمعي الأعظم.

فأنت بمقدورك ، ككاتب ومثقّف ، أن تتخذ لنفسك مساراً فكرياً ورؤيـا فنيّـة وثقافيـة ، وأن تُثري ذلك كلّه، حتّى وإن لم تواكب في عملك هذا إيقاع المجتمع الكبير سيره في هذا السياق. أنت بمقدورك أن تكتب نصّاً حديثاً ليس بسبب من أنّك (ترغب) بكتابتـه ؛ بـل لأنـك تملـك الرؤية إلى العالم والإحساس به بكيفية تـؤدي إلى أن تكـون بسـببها (مـؤهلاً) لاجـتراح هـذه الكتابة.

المسألة الثانية: يوحي هذا الاعتقاد ــ إن لم يقله مباشرة ــ بأنّ العنـاصر الداخلـة في تكـوين النصّ الأدبي والعمـل الفنـي إنّمـا هـي مُسْـتَلَفَة (في حركتهـا وسـيرورتها) مـن عنـاصر الواقـع المتحرّك خارجها . ولأنها كذلك ؛ فإنّ

الشروط الموضوعية التي تحكم عناصر الخارج هي ذاتها التي ينبغي الاستهداء بها في صياغة النصوص والأعمال الفنية.

لا حاجة لأن نؤكد على استحالة تكوّن أي إبداعٍ من غير الاستناد إلى الواقع الحياتي والتعامل مع عناصره ، الصغيرة منها بقدر التعامل مع الكبيرة؛ إلاّ أنّ ذلك لا يعني ، بأي حال من الأحوال، إخضاع الكينونة الفنيّة والأدبية بحسب الشروط السائدة والمسيطرة على العالم الواقعي ــ المادّي. فثمّة ما يُمكن الاصطلاح على نعتها بــ (قوانين) خاصة لكل إبداع يتم استنباطها وفقاً لطبيعة النوع الإبداعي وتاريخه من جهة ، ومتسقة مع خصوصية الفرد الفنّان ــ الكاتب من جهة ثانية. بمعنى : أنّ خبرة وأدوات من يتصدّى للإنجاز الأدبي والفنّي تعملان ، بالتضافر مع رؤيته إلى العالم وكيفية الإحساس به ، على تكوين أنساق لا تستجيبُ لإملاءات ما هو خارج حدود هذا الإنجاز بقدر استجابتها للإملاءات المتولّدة داخل الإنجاز وعبر السير قُدماً فيه.

حيال تأملّ هاتين المسألتين نخرج بالاستنتاج القائل بأن الإبداع ــ وخاصة في مراحل التحولات الجارية على تجليّاته وتحديداته ــ لا يخضع متقيّداً بماديات الواقع الموضوعي متناغماً مع إيقاعه . لكنّه ، رُغم ذلك ، لا يُدير ظهره لعناصر الواقع بقدر ما يستثمرها كمواد أولية قابلة لأن يُمعن النظر فيها على نحوه هو . وهكذا يتحوّل الواقع إلى عالم آخر داخل الإبداع ، يشقُّ مسالكه بعيداً عن المنظور البرّاني ، متحلّياً بحريّة الإنعتاق مما يقيّده ، ذاهباً باتجاه ما يُناقضه أيضاً : ليس بالمنطوق أو الخطاب وحسب ؛ بل باستحداث معالجاته الفنيّة الخاصّة المتمرّدة على المواضعات اللصيقة بما هو خارجها ، كأنما هي رجْعُ صداها!

هنالك التساؤل عن مدى الحقيقة في التصريح الذي نطالعه كثيراً في تضاعيف الحوارات الجارية مع بعض الكتّاب، والمفيد بأن (العمل هو نتاج سنوات من التفكير قبل كتابته)، وفيما إذا كان يعني في مضمونه (الفكرة) و (الشخصيات) و (الأحداث) و(الأمكنة)، إلخ.

إنّ العمل المقصود بالتساؤل ، كما يتبيّن هنا، هو العمل الروائي تحديداً. فهل تأتي الرواية حقاً نتيجة تفكير طويل يستغرق أحياناً سنوات قبل البدء بكتابتها؟

فبالقدر الذي يتمتّع به القول من صحة ، فإنّه معرّض كذلك إلى النقض على ضوء خبرة وتجارب العديد من الكتّاب. إنّه صحيح في إطاره العام؛ إذْ غالباً ما تكون النصوص الروائية قد (اختمرت) مدة تطول أو تقصر داخل كتّابها من حيث التفكّر بها على هيئة خواطر ملحاحة، أو مجموعة تحفيزات تنالُ قسطاً من التأمّل، أو ما يشبه النوايا التي تتراوح بين الإبتعاد تارةً والضغط المطالب تارةً أخرى. غير أن ذلك لا يعني، في مجموعه وفي جوهر (الحالة) المتشكّلة عنه ، أنّ النصّ الروائي المكتمل على

شكل كتابة منجزة هو (الصورة الحقّة) لما كان قد تمّ التفكّر به قبل الإنجاز الفعلي .

ثمّة فارق كبير بين التفكّر بالرواية بنيّةِ كتابتها ، والرواية كنص مبني ومكتوب كانت له بداية في نقطة من الزمن ثم جاءت نهايته عند نقطة أخرى في زمن بعيد عن نقطة البدء تلك.

ثمة مساحات نفسيّة وتأملية ليست ذات طبيعة واحدة، وليست ذات توافق وانسجام مما يؤدي إلى أن يكون لها أكبر التأثير في إحداث مجموعة تحوّلات على النصّ أثناء كتابته، ذلك أنها ترتبط حتماً بالتحولات الجارية والحافرة في تلك المساحات المنوّه بها.

هذا من جهة؛

ومن جهة ثانية، وعبر جملة خبرات ناتجة عن تجارب كتابية مختلفة وعديدة، هنالك ذاك الفعل الخاص للغة كقوة تمتلك حيويتها الفريدة في حفر مسالكِ داخل النص ولَدتها هي بسبب انداياحاتها (وإنْ كان الوعي بها وعياً حاذاً ومشحوذاً يحوزه الكاتب) مما يقود النص نحو شواطئ أو محيطات ما كانت في الأصل الأول ــ عندما كان الأمر مجرّد تأمّل وتفكّر ونيّة تنحو إلى أن تُنجز وتتجسّم فيما بعد. ورُبما بسبب واقعة كهذه، وبالتفصيل الجزئي الذي تتحلّى به، يحدث وأن تحضر ـ اللغةُ عنصراً رئيساً في النص لا يعملُ على إضاءته بجماليات تخصّه وحده وحسب ؛ بل تشكّل هذه اللغة بذاتها عامل حرفٍ وانزياح يبتعدان بــ (الفكرة ــ الأصل) إلى حيث لم يكن الكاتبُ يتصوّر أنّه سيبلغ آفاقها: إلى حيثُ تنفتح فضاءاتٌ ما كان للنص أن يجوس فيها لولا طاقة اللغة ، وحيويتها، والآلية الخاصة بها والفاعلة لحظة الكتابة.

وهكذا نصل من خلال هذا التمعّن إلى محاولة الإجابة على سؤال قديم متجدّد يتعلّق بـــ (هندسة) الرواية ، ومدى مصداقية القول المفيد بقدرة الكاتب الروائي على ضبط النص حين الكتابة ليكون متوافقاً ، أو منسجماً، أو متسلسلاً بحسب ما تراءى عندما كان (أولاً) بالذهن يجول فيه، و (خامةً) تختمر كإرهاصة تتوق لأن تُكتب.

وكذلك فإنّنا سوف نصل، من خلال توالد الفقرات المشهدية من بعضها بعضاً محكومة بمنطق تتابعها الخاص، ومقتربة رويداً من كشف (الكُنه) المستهدَف (أكان مشهداً أو حالةً أو مفصلاً يرتبط بشخصية من الشخصيات، إلخ) إلى ما يشبه القانون الدالّ على أنّ العمل حين الكتابة قام بتدمير (هندسته) المفترضة قبل الشروع بها ، واجترح لنفسه سياقات تراتبية جلّته على هيئة لم تكن قد خطرت على كاتبه في البدايات: أي أنّ الهندسة لا تسبق العمل أبداً، بل هي نتيجة (الإنكتاب) المتدرّج صوب تفريعات رُبما تتحوّل لتصبح نهر العمل الأساسي، وتنمو إحدى الشخصيات الثانوية فتُزيح غيرها لتحتل مكانها في البطولة.

إذنْ، ثمّة فرق بين القول بأن العمل نتاج سنوات من التفكير قبل البدء بكتابته، وأنه جاء على نحوه النهائي ــ الكتابي الكُلّي كنتاج لهذه السنوات من التفكير. ففي الإفادة الأولى يقبع معنى الإحاطة المتأملة بــ (الموضوع)، أما في الإفادة الثانية فنجدُ إلغاءً ربما كبيراً لتفكير تلك السنوات.. وإحلالاً لماهية الاشتغال الفنّي ومنطقه الداخلي الذي قد يستغرق عدة سنوات أو عدّة أشهر، تبعاً لآلية الكتابة لدى صاحبها.

بذلك لا أعتقد بأننا نجافي الحقيقة عندما نزعمُ بأنّ حريّة الكتابة هي انعتاقها من الأطر السابقة عليها ــ حتى ولو كانت من صنع كاتبها؛ وأنّ

حريّة الكاتب الحقّة هي تجواله داخل نصه المفتوح تجوالاً يُتيح للنص أن يصير فضاءً.. لا قفصاً ينسجن فيه هو.

.. هل نُشير هنا إلى مسألة حيوية النص بمعنى (حياته)؟، أعتقد هذا.

خســـارات

يحدث وأن نُباغَت باحساسٍ طاغ يتملكنا ويسيطر على مجرى تفكيرنا . وغالباً ما يكون إحساسنا مقبضاً حدّ أن يدفعنا إلى التأسي . ثمة الكثير في داخل الواحد منا يستدعي هذا التأسي - إنْ صارحَ نفسه وواجهها-، ثم لا يلبث وأن يستجيب لنداء الحاجة إلى البوح. أن نبوح بألمنا الخاص ووجعنا الشخصي ، إذ تحت سماكة قشورنا العتيقة ثمة أورام مزمنة غفلنا عنها طويلاً أو أرجأنا التحديق بها . سكتنا حيالها كأن أمر البحث فيها أشبه بأن ننكأ جراحنا بأظافرنا .

ولم لا ؟

فكم من التقيحات السامة ترقد في الداخل العميق فينا ، وكم من التشوهات نخفيها عن أنفسنا بإدارة ظهورنا إليها والتوجه صوب القضايا الكبرى ، منغمسين فيها أكثر فأكثر : القضايا العامة التي أوهم الواحد منا الآخر بأنها ، ومنذ بداياتنا وعلى كافة مستويات حيواتنا ، هي المبرر الأول لوجوده ، لا بل السبب الرئيس لكتاباته . لا نكتفي بهذا القدر من الوهم ؛ إذ نتجرأ حتى على ذواتنا بتسريب الوهم إليها مُشهرين صرخةً جافة:

(نحن للقضية الكبرى) ! وبعدها نصدّق . أجل نصدّق وهمنا حد خديعة الذات لذاتها ، فيصير التشوّه ملمحاً رئيسياً لشخصيتنا .

إنّ مراجعة شاملة لأغلب النتاج الأدبي العربي خلال الستينات والسبعينات ، والنتاج الشعري على وجه الخصوص ، يكشف مدى الاستغراق الواهم ، أو بالأحرى مدى الغوص الغارق في عبثية قصوى كان عنوانها (التزام القضية الكبرى) . ليس مهماً هنا تحديد اسم القضية ، ذلك لأن كل قضية عامة هي كبرى ، بحسب موسمها وسخونة أحداثها الطافية على وجه الغَمْر الجماهيري الراشح بالخسائر ، والمزدحم بالنكسة تلو النكسة تلو النكسة بانتظار ماهو أسوأ منها جميعاً .

أين مكان الكتابة في غمرة هذا الغَمْر ، وكيف فَعَلت فعلها المأمول في بث الأمل وبعث النشيد الإنساني في أرواحنا ؟

من هنا أسأل متشككاً في جدوى جملة تلك النتاجات المغلّفة بروحية الصرخة إيّاها (نحن للقضية الكبرى) ، مركزاً في تشككي على اقتناعي الأولي بأن الكاتب حين عاش واهماً بأنه كائنٌ خالص التكرس للقضية إنما كان ينفي ذاته ، دون أن يدري ، ويقصيها في عراءٍ مُصمت

كما كان ، ودون أن يدري أيضاً ، يضع ذاته بالمقابل من تلك (القضية الكبرى) وكأنها النقيض : كأن الأولى نقيض الثانية وتخالفها ، وعليه أن يختار بأي من الإثنتين ينشغل ، وعن أي من الإثنتين يكتب .

إنها متوالية استتبعت خسارات فادحة :

- الخسارة الأولى تمثلت في أن الذات قد انكشط عنها كلٌّ من مواضعتها وتواضعها الإنسانيين برهنهما لإنسانية الدعاء الأكبر المجرد ، والنظري ، والمثالي المُطلق . فهي في حالة نفي واستبعاد أمام سطوة نقيضها

المفترض - القضية الكبرى .

- والخسارة الثانية تجلّت في أن السواد الأعظم من ذلك النتاج ، المكتوب ضمن آلية نفي الذات واستحضار القضية ، قد ضَجَّ بكل الأصوات الخارجية المباشرة خلا صوت الكاتب الخاص : لقد أُقصيت ذات الكاتب فاختنق صوته وضاع في المباشر العام ، وما عاد ثمة خصوصية للنصّ ؛ إذ اندرجَ في عمومية العموم. فالتسوية المتوازنة التي اقترحها آنذاك شاعرٌ كسعدي يوسف (أسيرُ مع الجميع وخطوتي وحدي) ظلّت بلا صدى.. أو تم فهمها على نحو مغلوط .

- والخسارة الثالثة يمكن الإمساك بها الآن ، لأنها تقع في عداد المخلّفات اللاحقة على انقشاع غبار الموسم العام واحتفالاته النادبة أو المهللة ؛ وتتمثل في العُري الفني للمكتوب بعد أن زالت عنه التغطية بدافع (القضية الكبرى) ، فعاد إلى حجمه الطبيعي .. ويا له من حجم !

- أما الخسارة الرابعة، ففي تشويه الذوق العام حيال الجوهر في الإبداع - أي إبداع (المنطوق الخاص للشخص ، والمنطوق الخاص للنص)؛ وما كان ذلك ليحدث لولا تكريس تلك النصوص كنماذج للكتابة الحقيقية يقاس عليها غيرها من الكتابات المغايرة - لا بل النقيضة لها .

عندها ؛ تكتمل الخسارات بالخاتمة المنطقية : إنفضاض عام عن جُملة الكتابات ، واستهجان مشوب بالريبة حيال الكتابات الأخرى المختلفة .

فماذا تبقى ؟

أن نتأسى على تلك الكتابات التي ما عادت تُقرأ - رغم نزيف لغتها المجّاني ? أم على أصحابها الذين خسروا أنفسهم منذ البداية ولم يربحوا نصوصهم في النهاية ? أم على الذوق العام الذي تم تشويهه وإفساد قدرته

على القراءة الحُرّة مما أدّى إلى بياض المساحة وفراغها بينه وبين الكتابات الجديدة ؟

@ @ @

ذلكم هو البوح بالألم الخاص والوجع الشخصي ؛ إذ تحت سماكة القشور المغطية لواقع الكتابة العربية الأدبية ثمة أورام مزمنة غفلنا عنها أو أرجأنا التحديق بها . سكتنا حيالها كأن أمر البحث فيها أشبه بأن ننكأ جراحنا بأظافرنا .

فلم لا ؟

لم لا نفعل وننكأ تلك الأورام ، عَلَّ الألم العام والوجع الأكثر من شخصي يزولان ، وتكُف حالة التأسي أن تكون ؟

من الأسئلة المصرّح بها أحياناً، ومن التسـاؤلات المضـمرة لـدى البعض، نتبـيّن رغبـةً تتملّـك العديد من الناس لمعرفة إذا ما كانت الكتابة حين التخطيط الأولي لها أو التفكير العـام بهـا تكون خاضعة على نحوٍ ما لتساير مزاجاً سائداً ، فتتكيّف مع راهنه وتنكتب وفقاً للمعروف عنه من ذائقـة.. ومفـاهيم .. وكـذلك اسـتجابة (لمتطلباتـه) المفترضـة. أي أن هنالـك توقّعـاً تنتظره الكتابة بعد إنجازها، وتريد أن لا تكون متعاكسة معه أو صادمة له ـــ بمعنـى عـدم خروجها على المألوف والأليف ـــ ، فتلبّي حاجات عامة مرصودة لتنال الاعتراف والقبول.

بناءً على هذا التصوّر ، تتحوّل الكتابة إلى ضربٍ من الإنتاج السِلَعي الملتصق بقانون السـوق المتمثّل بالعرض والطلب. فهل هي كذلك حقاً ؟

قد تكون الإجابة الفورية من لدن المبدعين تشكّل رفضـاً، في النهايـة وعنـد التحليـل الأخـير، لهذا التصوّر الذي يُخضِع المبـدع لضرورات تـمّ انتخابهـا انتخابـاً لتتوافـق والمســتوى العـام للتلقّي عند السواد الأعظم مـن المجتمـع. غـير أن هـذا الـرفض المبـدأي يبقـى مبـدئياً عـلى المستوى التجريدي

إذا ما عُزل عن الآليات التالية للكتابة بعد إنجازها، والمتجلّية بالبُعد التنفيذي لها لتصير كتاباً خالصاً من ورقٍ وكرتون مطروحاً في المكتبات ومعروضاً على الملأ مطالباً بقراءته. كما أن آليات السوق ليست محصورة في التسليع الورقي للكتابة بما يُمليه من وُجوبات ؛ إذ هنالك أيضاً آليات ذات علاقة بالحدود المرسومة من قبل النقد الراسخ لأشكال الكتابة ولماهيتها، تقوم بلعب دورٍ كبير في المحافظة على الراهن منها والتشكيك بالخارج عليها ومعاندته بالتالي .. ورُبما محاربته والحطّ من قيمته في كثير من الحالات.

على ضوء ذلك كله، هل يبقى رفض المبدعين رفضاً ثابتاً ودائماً لا يتأثر بجاذبية كل من (السلعة المطلوبة الآن) و (الخضوع لأسوار النقد)؟

إن الإجابة المعقولة على هذا السؤال هي تلك التي ترى المشهد بكافة ألوانه، وبالتالي هي التي تُفرز المواقف الخاضعة، عن الذكيّة العاملة على أساس معادلة الوسط، عن المخلصة لمبدئها الأول الذي يرى باقتناع كبير أن دور المبدع هو فتح مسارات جديدة دائماً (رُغم الخسارات الأولى لأي جديد يُجافي المعهود عند الناس) ليتم تكريسها فيما بعد عبر عملية التراكم، فتصير ضمن النسيج العام وقد اتخذت لنفسها مكانتها المتضحة في النقد بعد توسيع سياجاته.

رُبما من خلال النظر في هذه المسألة ، ومن هذه الزاوية، تتجلى لنا واحدة من آليات الانتقاء أو الانتخاب الطبيعي للنصوص وللكتّاب.. فيصمد من يصمد ويتحوّل إلى محطّة ثابتة لا يمكن لقطار النقد والدراسات إلاّ أن يتوقف عنده؛ بينما يتضعضع كلّ من الخاضع وصاحب معادلة الوسط ويتنحيان جانباً.

فالخلل، كما هو واضح في هذا السياق، إنما يكمُن في قبول الكاتب

بأن يكون رهينة للمطلوب منه، وبالتالي خضوعه لصفة المنتج لسلعةٍ مطلوبة.. أو ما يفترض أن تكون كذلك. هكذا تنتفي الخصوصية عن العمل الإبداعي ويندرج ضمن (الكمّ) بمفهوم (الإنتاج الجماهيري الضخم Mass Production) بما يستتبع ذلك من أمزجة السوق المتقلّبة من حيث العرض والطلب.

إن ما أثار فيّ رغبة الكتابة عن هذا الموضوع مقابلة أجرتها مجلّة (دير شبيغل) الألمانية مع الكاتبة الأمريكية السوداء توني موريسون، حيث أشارت في معرض إجابتها عن إحدى الأسئلة، إلى استهجانها لروايات كتبها مؤلفون سود خلال العشرينات والثلاثينات في الولايات المتحدة كانت قد استهدفت ــ على نحو رئيسي ــ القرّاء البيض.

كانت تلك الروايات تقوم بإيضاح أو تفسير أو شرح حيثيات يعرفها السود لكنّها غائبة عن ذهن البيض، مما دفع بموريسون لأن تصرّح: (عندما كنت أقرأ تلك الروايات كنتُ أعرف بأنني لست المخاطَبَة أو المتلقية المعنية. وتكمُن خلف ذلك رغبة غريبة، هي أن تكون تلك الروايات مقبولة في عالم البيض ، وقد ظننت أن ذلك لا يفعله كتّاب آخرون من غير السود. فعندما يضع كاتب تشيكي مؤلفاته أمام جمهور القرّاء لا يفكّر في أن تكون مقروءة أو مفهومة في (ساموا).. إلخ).

إذن؛ هي رغبة غريبة تتنافى مع جوهر الإبداع ، أن تكون الكتابة قد أُسست لما هو خارج مبدعها من متطلبات أو أشواق. فهل نُعيد تركيب السؤال كالتالي: ما الأجدى، أن نخسر قرّاءً ونربح الكتابة، أم نحتفظ بقراء ونخسر الكتابة: أي أن نخسر أنفسنا؟

رُبما لا تكون المعادلة هكذا دائماً؛ لكنّها تتسم بنسبة لا تقلّ عن 80% في حالتنا الثقافية العربية الراهنة، أو هكذا أزعم.

تقزيــم الفــرد أم عزلــه؟

الوهــم المـزدوج

بينما تعملُ آليات العولمة على طمس الفوارق والاختلافات بين الشعوب، عبر وهم ما يُدعى بـ (المساواة) في الحصول على المعلومة وحيازتها ؛ فإنّ هنالك ما يدعو إلى الخوف الحقيقـي من ترافق هذا الإدعاء أو الزعم بما يمكن ملاحظته في الكتابـات الأدبيـة الأخـيرة بوجـه عـام. فلقد تمّ (تفريغ) هذه الكتابات من سـخونة الحيـاة بشـواهدها اليوميـة، فـيما يتعلّـق بــــ (قضايا) المجاميع البشرية الكبرى.. أي القضايا الاجتماعية بالتضمينات السياسية، لتتحوّل إلى الانشغال بــ (المشاهد) الصغيرة لليوم الحياتي والاكتفاء بها.

كان ذلـك مـدعاة للانتبـاه والأخـذ بـه كظـاهرة تحـوّل إيجابيـة في الكتابـات الأدبيـة، نظـراً للاحتشاد المبالغ فيه لكل ما هو عام يتصل بالحياة الاجتماعية ـــ السياسـية العربيـة داخـل الكتابات التي أنتجتها السنوات اللاحقة على حزيران 1967 ، حيث ترهّـل بهـا الـنصُّ الأدبي خانقاً بذلك الأبعاد الفنيّة الخاصة به كجنسٍ كتابيّ مما أدّى إلى صـمت الإبـداع أو رماديّتـه، بالمقابل من صخب المجلوب من ألوان الحياة وتكديسها داخل النصوص، وضـجيج الأصـوات المفرقعة للمواقف الحاسمة والمحسومة على أوراقها.

تلك نقطة.

أما النقطة الأخرى التي تساويها في الأهمية، والتي جعلت من التحوّل الملحوظ ظاهرة إيجابية لدى معظمنا؛ فهي تلك المشيرة إلى إعادة الاعتبار لشخصية الفرد كقيمة إنسانية بذاته ولذاته وليست ــ كما تمّ تعميم اقتناعاً زائفاً ــ مستمدّة فقط من انخراطه المباشر في حركات التغيير ذات السمة الحزبية ــ السياسية، والعمل ضمن أُطر الجماعات التي تمتلك أهدافاً واضحة ومشاريع وطنية و/أو طبقية ، إلخ. ففي الكتابات المأخوذة بصدمة الانكسار الحزيراني وما تلاها من (وعي) أشبه بردة الفعل ، بات الفردُ مُداناً من دون تهمة مباشرة ــ رُبما تحت ثقل (تأنيب الضمير) و (نقد الذات) ــ وغُيِّب لصالح النظرة إليه على أنه مجرّد واحد داخل المجموعة الوطنية، لا أهمية تذكر لانشغالاته الشخصية ، ولا قيمة لأحلامه إنْ لم تكن ذات ارتباط كبير يصلُ إلى حدّ التماهي مع حُلم (الجماهير).

لقد انقلبت المعادلة في الكتابات الأخيرة ، وبسبب من الإفراط الكبير في النظر إلى قيمة الفرد وأهمية يومه الشخصي بكافة مشاهده الصغيرة، لتُصبح وكأنما الفرد يقفُ على أقصى الطرف الأول ، و (الجماعة) بشواهدها العامة الحياتية تقفُ على أقصى الطرف المقابل .

فإذا كانت المعادلة القديمة قد انتصرت لمفهوم الجماعة مقزّمةً بذلك الإنسان كفردٍ وشخص يملكُ خصوصيته وخصوصية عالمة البائن والخفيّ؛ فإنّ المعادلة الجديدة قامت بحذف الحياة العامة وجعلتها في الهامش مضخّمةً من قيمة الفرد عبر التركيز على أشيائه الصغيرة من غير رابط طبيعي وحقيقي يصلُ ما بينها وبين الشروط خارجها ؛ تلك المتحكّمة بها وبصاحبها. وهكذا تَكَشَّفَ المشهدُ الكتابي في المرحلتين على النحو التالي:

ـــ في المرحلة الأولى احتشدت الحياة العامة بجميع تلاوينها وأصواتها وتمّ حشو الفرد بها إلى درجة فقدانه لشخصيته المميّزة ، وأصبح تبعاً لذلك المختبر الذي تتفاعل فيه العناصر الحياتية ، ومن خلاله ينتصر الكاتبُ للموقف العام من القضايا العامة بالإعلان عنه على حساب الكينونة الخاصة بالفرد ، دون أي اعتبار لاختياراته هو .

ـــ وفي المرحلة الثانية تمّ تجميع كل ما يمكن تجميعه من أشياء الفرد خلال يومه العادي ، ليصير للكاتب أن يبني بها مشاهده ، وإنما داخل جدران أربعة ، عازلاً بذلك العالم الشخصي عن العالم الحياتي في الخارج عزلاً اجتثاثياً، وكأنما لا وجود لأواصر حياتية تربط العالمين ببعضهما على نحو لا يمكن التشكيك بها أو بلزومها في الواقع الكلّي.

إنّ قياسنا للخلاصة بناءً على ما سبق يُفيد بأنّ مفهوماً مغلوطاً وناقصاً قد تحكّم بالكتابة في مرحلتيها الأولى والثانية. إذْ نحن نعاينُ وضعاً واحداً ولكن باتجاهين متعاكسين يقول بتغييب طرف وإظهار طرف آخر. وواضحٌ أنّ الخلل يضرب الكتابتين بتجاهلهما للعلاقة الحتمية بين الطرفين: الفرد ، والحياة العامة. كما أنّ هذا الخلل لا يكتفي بتأثيره السلبي على النصوص ذاتها، بل يمتدُّ ليزعزع تفاعل الكاتب مع واقعه الأكثر من خاص وشخصي. فكما أنّ تقزيم الفرد داخل النصوص يفقدها النبض الحيّ ويحيلها إلى مجرّد مَشاهد برّانية تصرخ بالموقف المحض؛ كذلك فإنّ نفي الواقع العام وإبقائه وراء الأبواب والنوافذ يعملُ على جعل الفرد يتآكل ويتفتّت من تلقائه باجتراره لما سوف ينفد وينتهي.

إنّ التأويل الناقد والقارىء قد يكون ذكياً في إحالة توحّد الفرد ووحشته إلى شروطه الإجتماعية والسياسية كأسبابٍ ومسببّات، غير أنّ

هذا لن يكون كافياً على الإطلاق إذا لم يُوفّر النص من داخله عناصر تأويله الكافية .. وإلاّ ستتحوّل القراءة إلى عملية تلفيق وتزوير و (تقويل) النص بما ليس هو بمالكٍ له أصلاً.

أعتقد أنّ ثمّة حاجة لمراجعة هذه الملاحظة، وأنّ ثمّة ضرورة للتفكّر بها والكتابة عنها لتفكيكها وسبر جزئياتها، فربّما نخرجُ بجديدٍ ما يقول لنا لماذا بتنا نكتب على هذا النحو لا ذاك.. مثلاً . وكيف نرى إلى العلاقة المقترحة بين آليات العولمة العاملة على طمس الفوارق والاختلافات بين الشعوب ، وحالة الكتابة التي نحن بصددها!

.. فهل ثمّة علاقة حقاً ؟

التكلّم مـن البطن

كنتُ قد كتبتُ عـن تـأرجح نسـبة كبـيرة مـن الكتابـات العربيـة في مـرحلتين زمنيتـين، بـين الانتصار للجماعة داخل نصوص ما بعد حزيران 1967 وتهميش الفرد ، وبـين اسـتحواذ هـذا الفرد على المشهد الكلّي للنص بمعزل عن الجماعة خلال سنوات العقد الأخير خاصة. وبيّنـت وجهة نظري القائلة بأنّ توازناً مفقوداً يسـمُ هـاتين الكتـابتين؛ إذْ تنقصـهما اكـتمال الحقيقـة المتجلّية بلزوم العلاقة القائمة فعلاً بين عالم الفرد الخاص ، وذاك المؤّار في الواقـع الحيـاتي بمـا يملك من شروط يتكيّف الفرد معها أو يناقضها.

غير أنّ هذه الملاحظة بقيت ضمن إطارها العام ولم تـدخل في بُنيـة النصـوص لتناقشـها، ولم تحاول تحليل عناصرها الفنيّة، لكنّها طرحت ضرورة إنجاز ذلك عبر دراسـات نقديـة سـوف تكشـف بالتأكيـد عـن مسـتويات في الـوعي المـزدوج (الاجتماعـي والفنـي لـدى أصـحاب النصوص) يكون هو السبب في كتابات كهذه.

ماذا عن هذا الوعي المزدوج؟

إنّي أسأل متفكّراً على هذا النحو لأنني أعتقد اعتقاداً كبيراً بأنّ النصّ

هو مرآة كاتبه من حيث الوعي على كلٌ من العالم (الخاص والعام) ، والكتابة كعمل يمتاز بشروطه الفنيّة ذات البُعد المتخصص . الوعي هو الجامع باتزان بين شروط حركة العالم ببعديه من جهة، وآليات الكتابة الداخلية ومدى قدرة صاحبها على تكييفها لتتلاءم مع ما يجري خارجها من أحداث ، لكنّها أحداث موجودة على الورق بكيفية ليست معزولة تماماً، بل هي متحلّلة إلى (مرئيات) مختلفة ومغايرة عبر موشور المنطقة الوسطى : منطقة الكتابة التي يتوازن فيها كلٌ من العالم والوعي به وفق صاحبه.

إذن: النصّ هو الوعي مكتوباً ومطروحاً علينا لقراءته.

ولأنه كذلك ، فإن الرواية والقصة والشعر ما هي إلاّ الوجوه المختلفة لوعيٍ يتلوّن متخذاً من الأجناس الأدبية أقنعةً له. والأقنعة، كما نفهمها ضمن معطيات العمل الأدبي، ليست دائماً الجدار الذي ينطقُ الكاتبُ من خلفه كذات تعبّر عن نفسها دون غيرها من ذوات أخرى. فمثلما يكون القناع وجهاً مستعاراً للذي يرتديه؛ كذلك فإنّ القناع هو الوجه المستعار للآخر كي لا يصير الأدب ناطقاً حرفياً بوقائع الواقع وشخوصه.

والأمر لا ينحصر هنا ولا يتوقّف عند هذا الحدّ؛ فقناع الآخر الذي هو (نحن كما نبدو في عينيّ الكاتب) يتحوّل إلى وجه من لحم ودم ورأس يملك سياقات تفكيره الخاصة به. وبذلك يكفُ الكاتب عن كونه مجرّد الواعي على ذاته فقط، وينتقل ليعبّر من خلال نصّه عن وعيه علينا أيضاً. فالنصّ يعرّي هذا الوعي ويعرّي ماهية العلاقة التي يقيمها الكاتب معنا دون علمنا ، ودون الرجوع إلينا بالطبع. وليس ثمّة اعتراض يمكن أن نرفعه في وجهه، إذ يكفينا (نحن الذين لسنا ذات الكاتب) أن نكون موضع تفكّره

وتحليله ، وأن نكون في موقعٍ قريب أو بعيد من الموقف الذي يتخذه مـن العـالم ـــ العـالم الذي لا يتشكّل على نحوٍ مكتمل بمعزلٍ عنّا.

عبر التدرّج المنطقي للسـياق الموصـوف نطـرح سـؤالنا عـن حقيقـة كـون الاكتفـاء بالـذات شخصية وحيدة للعمل الأدبي تُتيح له أن يكون كاملاً. رُبمـا يـتحلى هكـذا نـص أدبي بدرجـة معقولة من القبول القرائي، وذلك بسبب انسـجامه مـع شروطـه الفنيـة. لكنّـه ، عنـد تأمّلـه ككيان غير منفصل عن حركة العالم الذي يستوعب الذات ويحزّزها بشروطه ، نجده يفتقـر إلى بُعده الأعمق المتجلّي في المجتمع. فالذات وحدها لا تكفي ، إذْ يكون الاقتصار عليها إنمـا هو شكل من أشكال التجريد . تصير تجريداً وسط عالم مـن المجسّـمات والمحسوسـات ذات الحرارة. تتحوّل الذات ، في حالة الإصرار عليهـا معزولـة عـمّا يـدور حولهـا، إلى فكـرةٍ تتأمـل نفسها عبر الكتابة ولا تتنامى إلاّ من داخلهـا هـي. والخسـارة الحادثـة جـرّاء هـذا التجريـد تتمثّل في فقدان الكتابة لخاصية الإقناع.

أنْ نتقبّل النص بمعطاه الفنّي يستوجب ، تبعاً لسيرورة التلقّي والقـراءة الواعيـة، أن نبحـث عن عناصره التي تدفعنا لأن نقتنع به ، أو بالأحرى : أن يقتنع به وعينا الحاضر زمن القراءة : وعينا الحافل بالعالم كله .. ومن ضمن جزئياته النص المقروء.

ثمّة حوار نتوقعّه بين ذاتٍ تقرأ العالم، وذاتٍ تقرأ هذه القراءة .. وإلاّ بات النصّ لا يكلّم غير لغته وبصوتٍ يطلع من بطنه ، كما يفعل بعضهم.

هل هذا ما كان في ذهن الكاتب حينما أراد الانتصار للذات التي همّشتها وهشّـمتها شروط الواقع؟

أظن أن مزيداً من الكلام يستلزم قوله.

كثيرة هي المرات التي يصير فيها النقد لإبداعات أدبية، والسردية منها على وجه الخصوص (رواية ، قصة)، مجموعة ملاحظات تتناول البائن من نصوصها، مستدلة بذلك على نتائج معيّنة. والبائن في أي نص أدبي سردي هو الخارج المفصِح عن قوله المباشر، فيكون النقد، عند هذا الحد، مجرّد قراءة لما هو ليس بحاجة إلى القراءة.. إلاّ إذا كانت خطوة للدخول إلى عمق النص من أجل تجلية بنيته.

فالتعرّف النقدي على الهوية الفنيّة للمكتوب واستجلاء ملامحه من أجل موضِعَته في سياق العملية الكتابية ضمن نوعها هو تعرّف، كما أفهمه، لا يقوم به سوى من يمتلك ذكاءً وفطنةً وحساسية للجوهر الفني لأي عمل إبداعي. هذا أولاً. وكذلك: هو عمل مرتبط أشد الارتباط بتلك الآلية الخاصة التي تمت من خلالها عملية كتابة النصّ قيد التعرّف. أي أن ثمة ألفة من نوعٍ خاص تَسِمُ حالة التفاعل الناشئة بين القارئ ــ الناقد من جهة، والنص المقروء ــ المنقود من جهة أخرى.

ليس ثمة غربة تقف حائلاً دون الولوج إلى قلب النص: هكذا يكون

المدخل مدخلاً صحيحاً، وتكون خلاصة القراءة المتفحصة حاملة لقيمتها المتساوية مع قيمة العمل الإبداعي، حتى وإنْ جلبت معها خلافاً في الرأي، أو استدعت مراجعةً تناقضها.. أو تصوّبها.. أو تعدّل عليها.

أن نشترط، بداهة، وجوب توفُّر الألفة المذكورة يعني أننا نشترط خبرة تراكمية في تحسس ضرب من ضروب الكتابة. فكما هو حال الكتابة النوعية التي لا تنهض فوق خواء؛ كذلك هو الأمر بالنسبة للقراءة المتوجهة صوب كتابة كهذه. فالندّية والإحاطة (بالمفردات الأسلوبية المغايرة) و(الرؤى المختلفة في زواياها) و(شفرات الكلمة المركبة على نحوٍ يخلّف لها ظلالاً) هي جميعها من مستلزمات القراءة الذكية.

إذن؛ ثمة الذكاء الواجب توفره مدعوماً بخبرة القراءة.

ولكن: ماذا عن الاحترام؟

لا أعتقد أنني بإيراد كلمة (الاحترام) في سياق الموضوع إنما آتي بما هو ليس هذا مكانه. إذ عند توفرنا على كل ما سبق نكون، في الوقت نفسه، قد وفّرنا قاعدة الاحترام العام لكافة الأطراف: الأطراف المشتركة في الكتابة، والقراءة، وقراءة الكتابة والقراءة معاً.

أي أننا نكون نجلس لنتحاور على قاعدة احترام بعضنا بعضاً: كاتب النص كشخص، والنص ضمن نوعه الكتابي، وقارئ النص ــ الناقد ، والقارئ المتابع الذي هو شريك مجهول لا نعرفه لكننا نفترض وجوده ، وإلاّ ما كان للكتابة والقراءة لها من مبرر في الأصل.

عند إمعان النظر في كليّة النقاط السالفة، ضمن شبكة من العلاقات المتداخلة فيما بينها، يكون بمقدورنا تكوين مستوى لحالة ثقافية على صعيد النص المكتوب لا بدّ وأنه متطورٌ ومخالف للسائد.

متطورٌ؛ بسبب جملة مقدّماته ومقوّماته الباحثة، في سعيها الحثيث، عن هدف يتخطّى مجرد القراءة الخارجية لسطوح النصوص وقسماتها البائنة.

ومخالفٌ؛ لأن السائد هو المكتفي بتفسير ما هو مُفسَّرٌ بالأصل، فلا يكون لديه إلاّ أن يقدم شهادته المؤيدة للخطاب أو المعارضة له.

غير أن هذا التطور وهذه المخالفة يعنيان ، كنتائج مقروءة للتو، أن ثمة غربة قد نشأت بينهما وبين الجسم الأكبر من القرّاء المدمنين على (القراءات التوضيحية) لنصوص تتّسم (بالشعبية) بمعنى من المعاني. أي أن (القراءة السائدة) لا تملك مشروعية ديمومتها بغير وجود (كتابات سائدة) تتزوّد بها فتعيلها وتعتاش عليها.

عندها؛ تتخلّق الفجوة بين نصوص مغايرة وقرّاء لا يمتلكون نديّة محاورتها.

تكون (النخبة) تحصيل حاصل، ويكون (الاغتراب) نتيجة صحيحة لمقدّماتها الموصوفة.

هذا الوضع يستدعي أكثر من مراجعة ومن قبل أكثر من جهة. وضعٌ يتعدّى مناخاته الثقافية ــ التخصصية ليضرب عميقاً في بانوراما المجتمع ومستوى وعيه على المعطى الفكري.

ثمة ضرورة لمراجعة شاملة، وثمة ضرورة، بالتالي، لقراءات جديدة تستشرف قادمنا الأكثر من وعر.

أحاديــة القــراءة:

قمـعٌ لـحريّــة التأويـل

عديدةٌ هي الاجتهادات الذاهبة إلى تفسير النصوص الأدبية وإضاءة مكامن الجمال فيهـا، إن كان ذلك فيما يتعلّق بالمعاني والدلالات ، أو باللغة و التراكيب. وجميع هذه الاجتهادات إنّما هي صادرة عن أفرادٍ تمرّسوا في قراءة الأدب ضمن حقوله الأساسـية واتفقـوا عـلى مجموعـة مشتركات تمّ اعتبارها بمثابة تحصيل الحاصل. وهُم ، في وقوفهم ضمن دائرة الاتفاق هـذه ، كانوا يشكّلون ضرباً من النقد الأدبي بات ، ومع مرور الزمن ، يُنظر إليـه (كـدرس) في الأدب موجّه إلى الكاتب والقارئ سواء بسواء.

نحنُ ، والحالة هذه، نشهدُ على أساسٍ قوامـه الذائقـة هـي التـي انبنـت نتيجـة اشـتقاقاتها قواعد توجيهية تخصّ كيفية تناول النصـوص ووفـق أيّـة اعتبـارات ومعـايير تـدخل الأفهـام وتُمارس حالة التفاعل مع الأحاسيس والأفكار.

إنّ مفهوم (الدرس) و (التوجيه) ، كما هو معـروف، يُـبطِن تحـويلاً وحرفاً في رؤيـة متلقـي النص وقارئه يُوجبه أن ينحو بذائقته الشخصـية باتجـاه مـا هـو مكـرّس باعتبـاره (الطريـق القويم) السالك صوب جوهر المقروء ــ

بصرف النظر عن حريّته الذاتية المشتقة بدورها من مجموعة تجاربه هو ، وليس من تجارب آخرين سواه ــ .

إذا ما كان هذا الاجتهاد صائباً؛ فإنّ ضرباً من المصادرة يكون قد وقع على (خصوصيات) القارئ ، أو هو شكل من أشكال حرمانه من الغوص في مستويات النص وفقاً لرؤيته. وإنّها مصادرة لحريته في النظر أولاً وأخيراً ، وبذلك يتحوّل الأدب (والفنّ عموماً) من كونه وسيلة من وسائل التحرّر وإطلاق الخيال من غير رقيب ، إلى أداة قمع أو كبح لذلك ، بل هو في حدّه الأدنى انتقاصٌ من قيمة الخيال وقولبة له.

عبر تعميم حالات القمع هذه ، والناغلة حتّى في العلاقة الخاصّة التي يُقيمها القارئ مع النص على انفراد ، تتحوّل المصادرة من كونها تُصيب القارئ في ماهيّة قراءته للنص ، إلى مصادرة تطال الكاتب أيضاً وحرف نصّه عمّا قصده أو ذهابه إلى تخوم لم يرها أصحاب الدرس والتوجيه.

الخسارة الأكبر المتولّدة جرّاء ما سلف تتلخّص في نفي تعدّدية القراءة، وفرض قراءة واحدة وحيدة كأنها هي قولٌ فصل عَبَر ومرّ فوق نصٌ مسطّح لا يحتمل قولاً آخر . والمتأمّل في هذه النتيجة سوف يخرج بما يُفيد بأنّ آليات القمع المتنوّعة والآخذة بتلابيب المجتمع وقِواه قد تسرّبت ، كذلك ، إلى الأدب ونصوصه بحيث جعلت من نفسها القيّم والحَكَم على كلٍّ من الكاتب والقارئ.

إنّ استفحال هذه الآلية سيؤدي إلى تحريم التأويل (جوهر الحريّة في الأدب كتابةً وقراءة) وسيطرة عماء التقويل الصادر عن جهة دون غيرها من الجهات. وفي سلسلة التواليات المتولّدة عن ذلك سنشهد ، لا بد ، تصنيماً لنصوص ، واستبعاداً لأخرى ، وتحريماً لثالثة، وتجريماً لرابعة، وحرقاً لخامسة، إلخ.

لا يعني الاستناد إلى مرجعيّة قرائية واحدة إلاّ الوصول إلى حائط مسدود والاصطدام به. فكما يحدث في المجتمع حيال الجديد الـمُقترَح لأن يكون نهجاً حياتياً يكسر الرتابة ومضغ منتوجها الباهت؛ كذلك يحدث في الأدب والفنون . ولأن الأمر هكذا؛ فإنّ تجادلاً بينهما يجري خَفيّاً أحياناً وصريحاً أحياناً أخرى بحيث يتحوّل الأدب إلى مرآة سلبية تنعكس عليها آلية الواقع القامع، بدلاً من أن يكون فعلاً معاكساً له وخارجاً على قمعه.

هل يتعرّض المصطلح مع مرور الوقت وتغيّر الظروف ومعطياتها إلى تحول في فهمه، أو بالأحرى إلى أن يكون مفهوماً على نحو جديد لم يكن وارداً من قبل؟ أم أنّ المصطلح ذاته كان يتمتّع بحيوية تضمُنه أبعاداً تمّ السكوت عنها سابقاً، بسبب من شرط الظرف القديم وطبيعة معطياته ، ثم آن أوان إنطاقه بهذا التضمين بعد أن استجدّت الظروف مستدعيةً ما كان معطّلاً داخل المصطلح ؟

إنّ التأمّل المتروي في هذه المسألة يكشف لنا عن نزوع مستحكم لدى الكائن لأن يقوم بالتمويه على نفسه عبر آليةٍ أشبه ما تكون بالتواطؤ ، وذلك حينما تتطلّب مصالحه (الحقيقية أو الوهمية الباطلة) أن يتغافل عن إدراك كافة أبعاد المصطلح قيد التداول ، منتصراً لبعضها من خلال التركيز عليها وكأنها هي تختصر غيرها من العناصر، والتي غالباً ما تُهمَل من دون ذكرٍ لها أو إشارةٍ تدلُّ عليها.

واللافت في هكذا مسألة أنّ الذين اعتادوا ممارسة هذا المسلك/ التفكير المــوارب حيال المصطلح هُم أنفسهم الذين يبنون شخصياتهم العامة

وفقاً لمضمون المصطلح الناقص في تعريفه فيكونون (وهنا المفارقة السوداء) قد رسموا لهوياتهم التي رسّخوها في الأذهان صفة النقص ، وذلك لمّا تتكشّف الأبعاد المسكوت عنها لحظة تغيّر كل من الظرف وملابسات معطياته. كما أنّ الأمر يتعدّى ذلك ليصل إلى نقطة حرجة تتمثّل في السؤال اللاحق والمتولّد عن الحالة الجديدة بعد كشف ما كان مسكوتاً عنه ومضمراً ، وهو : (هل من دورٍ تبقّى لهذا الكائن الناقص في هويته يصلح لأن يلعبه على نحوٍ مقنع؟)

وحتى لا نذهب بعيداً في تخمين الدائرة التي أستهدفها في حديثي هذا؛ أشير إلى أنها تلك المساحات المتنوّعة في جغرافياتها وقومياتها ولغاتها وألوان الإنسان فيها، لكنّها المعبأة بالمثقفين والمحتلّة بالكتّاب على شتّى صنوف كتاباتهم ، والممتدة في المراحل والأوقات من غير حصرٍ أو تحديد. لكنّ ذلك لا يحول دون اللجوء إلى ضرب الأمثلة ، وهذا تحديدٌ وحصرٌ- في ذاته وإنْ كان لا يكتفي به ويتوقف عنده وحده.

المثال الوارد هنا هو (الإلتزام) كمصطلح خصب وصالح للبناء عليه وتجميع الكثير من الصور الحاضرة في أذهاننا للكيفية الناقصة التي تمّ استيعابه من قبل معظمنا في فترات ماضية، بحيث كان له بُعده الواحد أو شبه الوحيد كما تجلّى في جملة نتاجات تلك الفترات ووسمها بميسمه الصارخ.

كان الالتزام، كمفهوم، ينحصر في القضايا ذات العلاقة بالعمل السياسي والاجتماعي ضمن إطار الأنشطة الوطنية والقومية ولا يتعداها صوب ما هو أعمق فيما يختص بالإنسان ككائن فرد ومستقل يملك حرية التفكّر بما هو أبعد من المباشر والآني والماثل للعيان وللعموم.

وكما نذكر جميعاً، فإنّ هذا الفهم المتصف بالحصر الإجتماعي ــ السياسي ، كان لـه أثقـل التأثير على رسم هوية الكتابات الإبداعية التي جاءت ، في كم كبير منها، لتحمل الموقف ــ الشهادة للكاتب من قضايا مجتمعه دون أن يحفل بالرؤيا العميقة للشخصيات الفنية المتحرّكة داخل الكتابة. كانت الكتابة تنمو في عدد صفحاتها وإضاءة الموقف الاجتماعي ــ السياسي لكاتبها عبر شخصياته الفنيّة ، ولكن دون أن يدع لهذه الشخصيات فرصة أن تنمو هي لتشكّل موقفها المقنع. كان التسطيح سمة هذه الكتابات، وكانت شهادات تبرئة الذمّة الوطنية ــ الاجتماعية غايتها الأسمى والمعنونة بـ (الإلتزام).

هكذا كان الفهم ناقصاً لمصطلح الإلتزام، وبذلك تسيّدت نصوصٌ وترسّخت أسماء. غير أن السؤال الأول يبقى ماثلاً : (هل من دور تبقّى لهذا الكاتب الناقص في هويته يصلح لأن يلعبه ــ داخل نصوصه القادمة ــ ويكون مقنعاً؟)

إنّ الفهم الشمولي عادة ما يؤهل صاحبه لأن يستوعب ما هو جوهري في المصطلح والتركيز عليه والاشتغال ضمن أعماقه المختلفة والمتعددة. ولقد كان هذا الفهم عنصراً من عناصر تميّز الكاتبة الجنوب أفريقية البيضاء، نادين غورديمر، التي نالت احترام القرّاء في العالم قبل أن تنال جائزة نوبل بسبب موقفها الحياتي الرافض لسياسة التمييز العنصري، وكتابتها المتسقة مع هذا الموقف دون إهمالٍ للإنسان في أعماقه النامية من غير عسفٍ أو اصطناع.

أما فيما يتعلّق بمفهومها للالتزام، فإنها تحدده ضمن حوار أجري معها مؤخراً، كالتالي: (يخطئ الناس حين يعتبرون الالتزام أمراً سياسياً فقط.

الكاتب ملتزم بمحاولة إيجاد معنى للحياة. الالتزام بحث. وهكذا ، يوجد ذاك الالتزام أولاً ــ الالتزام بالأمانة والتصميم على الغوص في عمق الأشياء قدر المستطاع، ومن ثمّ يوجد الالتزام بانتشال أي قدر ولو ضئيل من الحقيقة تعبّرين عنه بموهبتك. وإذا لم يملك الكاتب وعي مرحلته، يتحوّل إلى مجرد زومبي (روبوت، إنسان آلي) ، فكيف يمكن لكاتب أن يكون غير واعٍ بكيفية عيشه، ولماذا يعيش؟ كيف يمكن لكاتب تجاهل كل شيء يحيط به وتجاه الأسئلة التي تطرحها هذه الأشياء). وفي مكان آخر تقول : (الكتابة هي كل ما أستطيع منحه لنفسي ومجتمعي. وأن يكتب المرء بقدر ما يستطيع من الإجادة هو أفضل طريقة لخدمة مجتمعه، سواء أكان في صراع أو في ما بعد الصراع ــ إنْ وُجد شيء يُدعى ما بعد الصراع ـ).

.. هل سنبقى نتلقّى الدروس من غيرنا؟

الرفـوف خاليـة ونظيفـة

كثيراً ما يتساءل بعضهم عن الأسباب الكامنة وراء شهرة أسماء بعينها، أو كتابات دون غيرها، بالرغم من أنّ أسماء وكتابات تستحق تلك الشهرة أيضاً، لكنّها لم تحظَ بها أثناء حياتها أو بعد مماتها. وبسببٍ من تنوّع طبيعة التساؤلات واختلاف طارحيها في زوايا النظر إلى المسألة، وحجم المسافة بينهم وبينها؛ فإنّ الاجتهادات تتراوح بين ربط الكتابة بظرفها التاريخي أو بمرحلتها الاجتماعية لتصل ، عند بعضهم ، إلى حدّ التشكيك بموضوعية النوايا التي وقفت وراء (صناعة) تلك الشهرة.

لذا؛ ولأننا وصلنا إلى درجة من التفسير والتحليل لظاهرة الشهرة بأن أرجعناها إلى حالة تحتمل أن تكون مستقلة بذاتها (أعني الشهرة كصناعة) ، فإنّ آلية خاصة تكون قد وُضعت تحت المجهر وباتت محلّ ريبة الكثيرين. إنّ هذا بحد ذاته يشكّل ركيزة أولى لإعادة البحث والتنقيب في المنجز الكتابي (المشهور) ابتغاء كشف (السر) الذي بسببه بات هكذا مُشاعاً، وراسخاً، ويتصف بالتعميم ضمن حقله التخصصي.

ومع أنني من المنادين بضرورة المراجعة الدورية لجملة النتاج الأدبي،

كل نوع أو جنس كتابي على حدة، إلاّ أنّ دعواي لا تستند في منطقها إلى شُبهة (صناعة الشهرة) والخوض فيها بالتالي ؛ بل هي تقوم على الدعوة إلى إعادة فحص نقدي ـــ نصّي ـ لكل كتابة وربطها بسواها من الكتابات في إطار مرحلتها من جهة .. وضمن النهج الكتابي ــ الأسلوبي الواحد أو الشبيه من جهة ثانية. كما أنّ الإجراء العملي للمراجعة المشار إليها ينبغي ، فيما أزعم ، أن تتحلّى بقدر كبير من الدراسة الموضوعية لمستوى النقد الذي رافق تلك الكتابات وكان سبباً في إشهار بعضها وإطفاء غيرها، على اعتبار أنّ النقد يُشكّل الرافعة الرئيســة ـ لذلك كله ـــ إنْ في مستوى الصحافة، أو على صعيد المنابر الأكاديمية.

إذن: هو نقد النقد ما أرنو إليه مطالباً به كإجراء احترازي يقي الأجيال اللاحقة صدمة الوقوع على ما يُشبه (الفضيحة) أو (الكذبة) بخصوص نصوص نالت الصدارة ، وإذْ بها تتهاوى تحت تفحّص التحليل المبرّأ من لوثة الظرف الزمكاني المسؤول عن هذا: التحليل المنفلت من أُطر الأيديولوجيات التي حكمت أجيالاً في نظرة أبنائها إلى الكتابة في مستوى إنتاجها ، وفي مناخ استقبالها كذلك. فكم من رفوف أُخليت من كتبها بعد استقرارها الطويل عليها وباتتْ فارغة تنتظر ما هو أكثر إقناعاً؟ .. رُبما صاحب المكتبة الشخصية من قام بعملية (التنظيف) هذه، ورُبما هو ابنه أو ابنته التي رأت في هذا الإرث قدراً من الرُكام الجدير بالإزاحة، لا لشيء إلاّ لأنه غير منزّه عن تُهمة الزيف أو الاستخفاف بذهنية تعرفُ كيف تقرأ النص بشروطه كونها (من قبل ومن بعد) تعرف كيف تقرأ الواقع بشروطه أيضاً، والأهم أنها تعرف كيف لا تخلطُ بين هذا وذاك.

عن أيّ إقناع نتحدّث الآن؟

أحسبُ أننا نتحدّث عن ذاك الجهد المكتوب والمنشور المتصف بخصيصة الإبداع التي لا تغيبُ عن فطنة الأجيال الوليدة ، أو هذه التي تقوم ــ منذ اللحظة ــ بإرباكنا نتيجة قدرتها الخاصة على التحليل والتركيب ، وبالتالي على اختراق جُملة أوهامنا القديمة باستنتاجاتها الجريئة.

عن هذا الإقناع نتحدّث الآن ، والموجّه نحو جيل يمتلك شبكة غير ذات خروم واسعة : شبكة من الشكوك وإعادة النظر لا تضعنا على مبعدة من ظنون الخيبات الكبرى التي أسلمناهُ (الجيل) لفروضها واستحقاقاتها الأكثر من قاسية: شبكة لا تجامل اللمعان ، ولا تعترف بالراسخ لمجرّد أنه موروث، ولا تنحني للألقاب من غير مساءلة، ولا تقرأ (المقرّر) بتسليم الإيمان المسبق ، ولا تؤدي تحية التبجيل لأي كتف مثقل بأنواط (الشهرة) قبل أن تسبر أسبابها، ولا تُشهر كاتباً أو ناقداً إلاّ بقدر ما كان ملتزماً (بقواعد اللعبة) مبدعاً فيها.

ليس هنالك من شروط تدخل على الكتابة الهزيلة ، أو العادية ، من خارجها فتقوّم اعوجاجها. لم يعدْ هذا ممكناً بعد الآن ، وإنْ كان قد حدث قبل الآن.

فهل أنا متفائلٌ ، أم أنّ (الخراب المشهور) يربضُ بأذياله الثقيلة التي ما زالت تسطو على سواها؟

إنّي أراهن على القادم.

الباب الرابع

في الروايــة

يمثّل التاريخ مادة غنيّة جداً يمتحُ منها الكاتب الروائي، على الخصوص، ويشـتقُّ مـن عوالمها وشخصياتها أعـمالاً عديـدة تُجبر القـارئ والناقـد ، معـاً وكُـل بمفـرده، عـلى إطـلاق العنـان للمخيلة وفتح الآفاق على سعتها للتأويل والقراءات المجتهدة. كما أن التاريخ، بما يعني مـن ماضٍ يشتمل أحداثاً ودروساً، يُشكّل لنا جميعاً الحافز والمادة لإعادة النظر في راهننا، وقياساً تقريبياً لامتحان الكثير الكثـير مـن قناعـات حـاضرة بقـوة إلاّ أنهـا، عنـد تعريضـها لعصـف المسـاءلات ، تأخـذ بـالترنّح مسـتغيثة تهتـفُ وتطالـبُ بأسـانيد تقيهـا حتميـة أو احتماليـة السقوط.

نكرّر ونثبّت المقولة المفصحة عن أنّ (لا مستقبل من غير ماضٍ) ، ثم نتوقـف لنتـوازن حـين نقول أيضاً : (ليس من ماضٍ وليس من مستقبلٍ من غير حاضرٍ يمتلئ بالأسئلة.)

حسنٌ، وحسنٌ جداً كل ما أسلفنا عنـه؛ لكـنّ السـؤال الأول ومـن جديـد يبقـى هـو هـو : (كيف نُبحر في محيط التاريخ دون أن ننحشر في مضائق خلجانـه الخطـرة ، فـلا نقـدرُ عـلى الخروج من مأزق (التأريخ)

أدبياً؟.. وماذا عن اللآلئ المستخرجة من قيعانه بوعي يُدرك الفرق بـين تبيـيض المـاضي مـن جهة ، وإضاءة الحاضر من جهة مقابلة؟)

أجل. ثمّة فرقٌ كبير بين أن نبيّض الماضي عندما نجتهد في تنقيـة التـاريخ مـما علـق بـه مـن اختلاقات ، وأكاذيب ، وروابط متعسّفة ، وحذف ، وإلغاء مفضوح. وأنْ نضيء الحاضر بمنارة الماضي /التاريخ فهماً لجوهرنا الحالي ، وليس إسـقاطاً لـذاك عـلى هـذا كمَهْـرَبٍ مـن رقيـب حكوميّ، أو تحريمات دينية، أو محظورات اجتماعية.

إنّ التاريخ، كمادة مستعادة في الكتابة الأدبية، ليس لُعبة تخييلية (وإنْ تحـلّى بإمكانياتهـا)، وإلاّ تحوّل إلى جملة مصائد أشبه ما تكون بشباك العناكب الدبقـة، تلتصـق بـالنص وتـأسره لصالحها، ثم تأخذ بافتراسه حتى تذيبه فيها تماماً. عندها؛ يكفُ النص عن أن يكون جـوهره المتمثّل بــ (الإبداع الاستشرافي)، ويضمحل ليصـير نسـخة مضـحكة عـن وقـائع وشـخوص لا لزوم لإعادة رفاتها الرميم إلى الورق : يصير استنساخاً مأزوماً تخنقـه لحظـةٌ مضـت ، وتسـدّ عليه بوابةَ الخروج لحظةٌ لم تولد بعد.

هذه نقطة.

وهنالك نقطة ثانية ينبغي إطالة النظر فيها، ليس لذاتها وإنما للكشف الذي رُبما نربحه عند قيامنا بذلك. فمن خلال تفريقنـا بـين المبـدأ الـذي قامـت عليـه (روايـات) جـورجي زيـدان التاريخية، والمبدأ الذي أقام عليه أمين معلوف مشروعه في النظر إلى التـاريخ كـمادة ينبغـي إعادة التدقيق فيها، وعلى شكلٍ كتابيّ هو الرواية تحديداً؛ أقول : من خلال هذا التفريق بين المبدأين، وعبر قراءة النصوص الناتجة عنهما ، نستطيع التقاط الفرق الخطير بـين الوقـوع في المصيدة (جورجي زيدان) ، وتمزيق كثافة الشـباك واختراقهـا (أمـين معلـوف) وذلـك للفـوز بأمرين هامين للغاية.

الأول: المحافظة على أدبية النصّ وعلى نوعه، دون الارتهان إلى سلطة المادة (التاريخ) التي جَبَلَ المُبدع عالمه الخاص من ترابها، ولكن على نحوه الخصوصي بحيث كان هو السيِّد المطلق فوق مملكة الكتابة، من غير أن ينمسخ إلى ناسخٍ معاصر لكتابةٍ عتيقة ذات التباسات لا تنتهي.

والثاني: أنه حين تماهى مع جوهر أدبية النص كان، في الوقت نفسه، يتماهى مع جوهره هو ككاتب يملك رؤاه إلى تلك المادة، ويحافظُ على المسافة الحرجة للإبداع ــ ليس في اللغة والأسلوب فقط؛ بل في نظرته المتشكِّكة والمتسائلة التي أجراها فوق سطور التاريخ .. وبينها.. وتحت طبقاتها.

هكذا لا يفقد الروائي توازنه فيسقطُ في مصيدة التاريخ ويخسرُ مبرره كمبضع ينبش في الماضي ، ويحفرُ للمستقبل ، من غير أن يضيّع فرصة الحاضر المتفلّتة أبداً: المتفلّتة من يده إذا لم يخطفها الآن .. وإلاّ فلا.

ويبقى أن نتذكّر ، أن نتذكّر ونتنبّه جيداً، إلى أنّ التاريخ عبارة عن محفوظ هائل في امتداده وفي أعماقه ليس ميسوراً للعامة إلاّ في أقلّ قليله. وتأسيساً على هذا، فإنّه من الخطورة بمكان أن يفترض الروائي تساوي القارئ له في معرفته للمادة التاريخية التي يعملُ على إنشاء نصه فوقها وفيها. فإذا وقع في هذه الغفلة ، فإنّ عمله المتقن لن يشفع له لدى القارئ غير المحيط بالمادة، تماماً كما كان شأن غونتر غراس في روايته الأخيرة (قرني) ، التي لم تجد من ينهي قراءتها بمتعة أو دونها، رُغم (الأستذة) التي يتحلّى بها كاتب ألمانيا الأول وفوزه بجائزة نوبل الأخيرة. وبذلك كانت غلطة الشاطر بألف .. فوقع في مصيدة تاريخ بلاده لحظة انتقاده له.

أن ننطلق من الخيال والأوهام وقد اعتمدناها لتكون بديلاً عـن الخـراب في الواقـع.. أو قُـلْ هي التعويض عن الجانب الخـرِب مـن الواقـع؛ فـذلك وجـهٌ مـن وجـوه العمـل الإبـداعي، وبخاصة العمل الروائي حين يصيرُ الركون إلى الورقة البيضاء نُريـد أن نمـلأ مسـاحتها الفارغـة بكلمات اللغة التي تُريد أن تقول شيئاً لم يحدث حقـاً خارجهـا: لم يقـع في الواقـع: أو هـو ، عندما (وقع) ، أصابه الانكسار والعطب ، فتعطَّلت فيه حيوية الإبتداء وفقـد معنـاه الأول ، وصار شيئاً آخر يحتاجُ من الروائي أن يُعيده إلى شهوة الحُلم ويُرمّم فيه مجموع مـا تشـظّى وبات هشيماً.

ذلك يعني ، بالتمام الكامل للفهم المترَوّي ، أنّ الرواية تسعى لتعويض ما لم يكن قـد حـدث فعلاً في الحياة الواقعية. الرواية تسعى لأن تصوّب الخطأ (خطأ عدم الحدوث، وخطـأ الـذي حدث ناقصاً.. أو منحرفاً عن جادّة ما نُريد ونطمح). فهل هـي كـذلك ؟ وإنْ كانـت كـذلك، هل هي بهذه الدلالة عند جميع الذين يمارسون كتابتها؟

جُملة تداعيات من الأسئلة تولّدت لديّ إثر قراءتي لشهادةٍ قدّمها

الروائي الإسباني لويس دييث عن مفهومه للرواية في أواخر القرن المنصرم، وكان التكثيف لديه وقد اتخذه المحرّر عنواناً للمادة هو : (الرواية الحديثة لا تقلّد الحياة وإنّما تحاول تعويضها).

إذن: الرواية ليست تقليداً للحياة، بل هي التعويض عنها.

تعويض ماذا؟

ذلكم سؤالي ، حيث أنني لم أعثر في شهادة الإسباني لويس دييث على إجابة عليه ، اللهم سوى التطرّق للغة والخيال والوهم ، عاقداً مقارنة الاختلاف والتغيّر بين طبيعة العالم في القرن الذي عاش فيه ستاندال وعبّر عنه، وزماننا الراهن حيث أنّ مهمة (الإخبار) ، التي كانت الرواية حينذاك تأخذها على عاتقها ، قد غُطيت عبر وسائلها الحديثة المنتشرة الآن كالتلفزيون، والراديو، وشبكات الأنباء. فهي (المرايا) الستاندالية الراهنة بحسب رؤية لويس دييث ، الذي استذكر في شهادته تعريف ستاندال للرواية والمفيد بأنها (تلك المرآة على امتداد الطريق) .

ولكنْ: الرواية مرآة الطريق ، أم مرآة الإنسان السائر على الطريق ؟

رُبما في الإجابة على هذا التساؤل ــ أو في محاولة اجتراحها ــ يكمنُ بعض الفرق بين كاتبين روائيين ينتمي كل واحد منهما إلى بيئة خاصة به تختلف عن تلك التي ينتمي إليها الآخر، بما يعني أنّ (ماهية) الشيء الذي يحتاج إلى (تعويض) هي ماهية مختلفة بالضرورة والحتم ــ غير غافل عن المشترك بينهما فيما يتعلّق بالجواهر العامة للحياة كالخير، والحب، والدفء الإنساني ، والعدالة ، إلخ.

ففي المجتمع الذي يعيشُ يومياته أحد الكاتبين الروائيين ، حيث يكون الجدال دائراً بين أفراده ، أو أفراد نخبه المفروزة اجتماعياً بالأحرى، حول

مدى توافق الإنجاز الفعلي للعدالة في توزيع العمل ودرجة الارتقاء بمستوى المهن مع البرامج الإنتخابية للحكومة مثلاً، لن تكون (ماهيات) المواضيع الخاضعة للـ (التعويض) لديه هي ذاتها عند الكاتب الروائي الآخر ، حيث يفتقر مجتمعة لفرص العمل أصلاً مثلما يفتقد ، في الوقت نفسه، لنقابات مهنية منتخبة وذات تمثيل حقيقي لطبقة تملك حضوراً سياسياً فاعلاً. ناهيك عن الفقدان شبه الكامل للكرامة الإنسانية وأبسط حقوق الفرد في حيازة مصيره الوطني (الفلسطينيون على أرضهم).

في مواجهة فروقات كبيرة كهذه يتحوّل السؤال عن (هوية) ما نريد تعويضه داخل الرواية وبواسطتها ، إلى سؤالٍ صعب يُصيب المعاني الأولى لجواهر الحياة العامة التي أشرتُ إليها قبلاً. فالحب، والدفء الإنساني، والخير، والعدالة لا تعود تنتسب إلى السلالة ذاتها من الدلالات المتجسّدة يومياً. فتحية الصباح في مجتمع حقّق شروط حرياته العامّة والخاصّة ، وقطع شوطاً طويلاً في تطويرها عبر التشريعات القانونية ، يُلقيها شُرطيّ فرنسي على سيدة عابرة ليست هي ذاتها ، بكل تأكيد ، تحيّة المساء يصطدم بها رجلٌ فلسطيني عاثر يقفُ للتفتيش والاستجواب عند حاجز (أريتس) في مدخل مدينة غزة، عند أوبته من عمله الكدحي القلق وغير المستقر لدى صاحب العمل الإسرائيلي!

قد تكون الاستنتاجات الخارجة من تأمّلنا لهذين النموذجين المقتطعين من هاتين الحياتين كافية للحكم على أنّ الموضوعات الخاضعة لرغبة التعويض ليست ذات تباين في المظهر الخارجي وحسب ؛ وإنّما هي ذات اختلاف هائل في طبيعة الكينونة الإنسانية. فالنموذج الأول يدلّنا على أنّ موضوع التعويض بسيطٌ لا يحتاج لأكثر من لفتة صغيرة ليكتمل المشهد

بحسب الرغبة . أمّا النموذج الثاني فيتضمّن تاريخاً كاملاً لكل شيء ينبغي العمل على تعويضه . هو تاريخٌ يبدأ بمعنى الإنسان، ولا ينتهي بالرصاصة التي قد تُصيب رأس إبنه الصغير لأنه رمى جندياً إسرائيلياً بحجر!

وبعد؛

هل الرواية مرآة الطريق، أم مرآة الإنسان السائر على الطريق ، أم المرآة للطريق وللإنسان السائر عليها والمتسائل إنْ كان سيعود إليها في الغدِ حاملاً (زوّادته) البسيطة .. أم محمولاً على نعشه المرتجَل؟

ضـــد الزيــــف

إذا كان للجنس الأدبي بداية معروفة يمكن الإحاطة بها وتسمية الروّاد الذين شقّوا أولى دروبه، فهل يمكن، والحال هذا، أن نتنبأ بنهايته؟.. ثم نستطردُ فنسأل: هل ثمة نهاية لأي جنسٍ أدبي؟

إني أرى أن للأجناس الإبداعية بدايات تبدأ مشوشة ومُضبّبَة، ثم تتضح شيئاً فشيئاً وتستقيم في خطوط تتشابك أحياناً، وتتوازى أحياناً أخرى، لكنها تشكّل بمجموعها شبكة حيوية تقوم بتغذية هذا الجنس وإدامته. فالجنس الإبداعي لا نهاية له وفق هذا المنظور.

غير أنّ حكماً قطعياً كهذا يتحلّى بتفاؤلٍ كبير يحتاج إلى ما يُبرره ويُدلل عليه.

ربما يكون مبعث التفاؤل هو ذاته أُس الحياة في جوهرها، ألا وهو غِنى أوجهها وتعدديـة التعامل معها. فلو كانت الحياة مجرد نمط واحد لا غير وقد أتخذت لنفسها نموذجاً محدداً لم تجترح سواه؛ لأصبحت عندها رتابة قانطة كالغَمْر الأول في سِفر التكوين. سكونٌ وثبات برغم التكرار اللامحدود للنموذج الوحيد.

هذا هو الجنس الأدبي دائماً: يجترحُ لبداياته ، عند رسوخها، خطوطاً متعددة في أوجه الكتابة نستطيع من خلالها معاينة الاختلافات في النظر إلى الحياة ، تماماً كما نقعُ على التباينات في التحديق إلى هذا الجنس من قِبل كُتّابه. وبذلك، ومع مرور الوقت حاملاً معه جميع تلك الكتابات، يصيرُ للتأريخ معناه، إذ بنى قاعدةً له بحيث بات بمقدور أي (باحث) أن يؤسس عليها (جديده).

و (الباحث) هنا يشتمل في معناه كُلاً من الدارس ـــ الناقد، والكاتب ـــ المُبدع في هذا الجنس.

و (الجديد) أيضاً يدلُ على المحاولات الريادية عند كل من هذين الاثنين.

فالسنوات المتعاقبة، ضمن السياق التاريخي للجنس الكتابي، تقوم بتعزيزه والتأكيد على حيويته ما دامت هوامشه تحتمل أن تتسع باستمرار لتتحوّل، هي بذاتها، إلى مُتونٍ جديدة تقول الأمر الواحد على نحوٍ آخر من الألوان الممتزجة.

هكذا يُتاح لنا أن ننظر إلى أي جنس كتابي ـــ أدبي ـ إبداعي على أنه (شهادة) كل العصور، إلاّ أن الاختلاف يكمن في كيفية الإدلاء بها بناءً على تغيّر موقع النظر أو زاويته عند كل (شاهد) ، ولدى كل (قارئ) للشهادة في الوقت نفسه.

ليس هنالك أيّ مَحْوٍ لأي جنس كتابي بسبب من التعاقب الزمني أو التاريخي. وبذا؛ ليس هنالك أي معنى للقول عن جنس كتابي ما بأنه (المُعبّر عن حقبة اجتماعية ـــ تاريخية) لا غير. قد يَصُحُ القول عن الرواية، كما لدى لوكاش، بأنها (ملحمة البورجوازية)، وذلك حين النظر إليها من

زاوية الولادة والمنشأ والرسوخ ــ من زاوية الطبقة الاجتماعية التي كانت بمثابة الحاضنة لها أوروبياً. لكن هذا لا يقطع الطريق على سواها من الطبقات، وفي اللاحق من التاريخ والأمكنة، أو يمنعها من تبنّيها والارتقاء بها والتحويل/ التحوير فيها.

إنّ الرواية ذاتها تقدّم الدليل على هذا. فما الذي يجمع ــ بحسب الاستشهاد بأرنستو ساباتو ــ بين (دون كيشوت) لسرـTانتس ، و (آلام فارتر) لغوته، و (المحاكمة) لكافكا، و(يوليسيس) لجويس؟

ثمّة تباينات كبيرة بين تلك النصوص الأربعة من حيث الأساليب، واللغات، والعصور، وطبيعة الشهادات، والأمكنة. لكنها تبقى، في النهاية، أربع (روايات) بصرف النظر عن المعالجات النقدية ــ البحثية في بُناها المتغايرة.

من هنا يكتسبُ الضحكُ والسخرية الهازئة كل المبررات حين نقرأ في (تاريخ) الأدب، على سبيل المثال، عن المعارك والمناظرات التي جرت بين السورياليين والدادائيين حول مبدأ '(العراء الفكري) الذي تبناه الدادائيون. مبدأ البدء من جديد كأن لا شيء حدث من قبل! فملهمهم تريستان تزارا (أراد كَنْس الإرث الأدبي وتدمير الإضافات التي أتى بها . فمثلاً كان الدادائيون يحرّمون قراءة بودلير ويدفعوننا إلى تخبط لا حدود له) ، كما جاءت شهادة لوي أراغون فيهم.

لقد عانى أراغون، السريالي في فترة من حياته ، ما عانى نتيجة الرؤية العدمية التي تنظر إلى الأجناس الكتابية على أنها حلقات مغلقة على عصور وطبقات. لم يُعان فقط، بل ارتهن إلى الثِقَل المرحلي الذي شكّله الدادائيون على السوريالية في نظرتهم إلى الرواية بأنها (النوع البورجوازي

من الكتابة) فها نحن نقرأ ما كتبه عن روايته (اينسيه) : (أندريه بريتون صفّق لـ (أنيسـيه أو البانوراما ــ رواية) وقد حرصتُ على إدراج كلمة (رواية) في العنوان بهدف التحـدي. غـير أن التحاق حركيين جُدد بالسوريالية أرسى نوعاً من الامتعاض من السرد القصصيـ والـروائي. كانت ثمة غالبية قد اقترعت على رفض النوع البورجوازي من الكتابة، الأمر الذي دفعني إلى صياغة نصوصي السردية خفيةً، للحؤول دون تجريحهم.) !

لقد انطلقتُ بالكتابة متسائلاً عـن إمكانيـة انتهـاء الجـنس الكتـابي ضـامراً الإجابـة مُسـبقاً. لكنني، عندما فعلتُ هذا، إنما كنت أبني حُججي لنفسي أولاً لأعزز اقتناعي بكـل مـا سـبق. فالمرء يحتاجُ إلى أن يتأكد، بين الحين والآخر، من أن ما بناهُ في داخله مـن ثوابـت لم يكـن.. كله.. محضُ زيف!

ثمة حاجة دائمة للمراجعة. حاجة دائمة لتنقيَـة المخـزون المعـرفي وتعريضـه للشـمس خـوف الرطوبة وإصابته بالعَطَن.

ثمة هذه الحاجة دائماً.. ولنا جميعاً.

الروايــة : سيــرة شخصية

وعامــة أيضاً

من الملاحظات التي بدأت تترسّخ حول عدد من النصوص الروائية العربية ، أنها أشبه ما تكون بالسيرة الشخصية لكتّابها . وثمّة رأي ينطلق معترضاً أو متحفظاً ليصل إلى أن الحياة أغنى من تجربة الكاتب مهما اتسعت. وعليه ـــ الكاتب ـــ أن يتعمّق طبقاتها المختلفة ويسبر إلى ما هو خفي على العين المجرّدة . وكان من الذين يحملون هذا الرأي من يورد أسماء النصوص الدالة على هذه الملاحظة ، ويشير إلى روايتيّ (قامات الزبد) و(أعمدة الغبار) .

لم أكن لأعترض على جوهر الملاحظة ، وإنما أفكّر باحثاً عن السبب، بعيداً عن الجاهز من المقولات مثل (نص الكاتب شهادة على عصره) ، أو الحاضر من القراءات السابقة كـ (حياة الفرد نموذج لحياة مجتمعه) ، مع ما تتصف به من كبير مصداقية وما تتسم به من مدلولات فضفاضة في الآن نفسه،فإن المسألة تبدّت لي وكأن لها علاقة بالجيل . فالتتبع لكثير من النصوص موضع الملاحظة يقود إلى حصر كتّابها بأبناء جيل ولدوا أواخر الأربعينات وبداية الخمسينات ـــ أنا واحد منهم ـــ . ربما شذّ غير واحد عن هذا الإطار، إلاّ أن عموميته تبقى راسخة .

أسمح لنفسي بحق الاجتهاد لأقول بأن جيلنا هو (جيل الآمال الكبيرة والإحباطات الأكبر) ؛ فبقدر ما يملك المرء في داخله من آمال وطموحات كبيرة تكون إحباطاته في حجمها عندما تنتكس على أرض الواقع . أو حين تُجْهَض وتتبدّد متحوّلة إلى تراجعات أساسية . عندها ، لا يكون الإجهاض أرضاً واقعية يتصاعد منها دخان الحرائق ، ويتبعثر عليها حطام الماضي والفوضى وحسب ؛ وإنما يكون تفريغاً فجائياً وصادماً لما كان يحمله المرء في الروح . تفريغاً مأساوياً يولّد بالضرورة حالات محمومة لتعبئته كي يظل التوازن قائماً. مع ملاحظة أن (المادة) البديلة لا بدّ وأن تُنسج من قماشة الموضوع المُزاح .

ليس بمقدور المرء تبديل طبيعته التي تأسس عليها مثل قميص تمزّق ـ حتى وإنْ حـاول هذا ـ خاصة بعد تجاوزه لسن معيّنة. (فأنت تتكوّن من الشيء الذي تأكله . كما أنك المجلات المصورة التي تمعّنت فيها وأنت طفل) كما يرى كارلوس فوينتس في (إكتشاف المكسيك) (1) . لذا ، فإن الصورة تتضح أكثر بوعينا حقيقة هذه النقطة ، عندما نستعيد المحطّات / المفاصل الكبرى التي حفلت بها سنوات جيلنا الممتدة من الـ 48 حتى الآن (راهننا المعاين والمشهود) . هي مفاصل لم تكن طارئة أو خاصة بالبنى السياسية والاقتصادية والحضارية لأمتنا فقط ؛ بل نغلت تفاعلاتها الهائلة واصلة إلى كلية البنية الاجتماعية ، ومتركزة بكثافة في نسيج الشخصية العربية التي تَفَتّح وعيها على (الـمُسَلّمات) الخاصة بها وتبلور تطوّره في خضم تتابعها المسعور والساخن .

لقد باتت تلك المحطات / المفاصل العامة في حياة الأمة هي ذاتها محطّات جيلنا الخاصة، وهي ذاتها مفاصله الشخصية . لم تعد ثمّة مسافة

بين الخاص والعام . دخلت تفاصيل أعمدة الجرائد وعناوينها الرئيسة عن حرب السويس ، في نصف رغيف الزعتر المقضوم خلال الاستراحات بين حصص المدرسة. كما اندغمت أغاني عبدالحليم حافظ عن السد العالي ، بانسجام عجيب ، مع بواكير قراءاتنا لنجيب محفوظ . مثلما تشابكت أولى (مواعيدنا الغرامية) الساذجة مع (الأرض بتتكلّم عربي) . انعدم الفارق بين دموع مراهقتنا والدموع الحارقة في حزيران 67 . أو غيظنا المفجوع بما جرى في الـ 82 ، مختلطاً بغيظنا الملجوم حيال ما لم يجر تلك السنة . ناهيك عمّا إنهدمَ فينا في 91 إثر حرب الخليج الثانية. تحوّلَ مزيجُ الخاص والعام إلى عناصر تكوين لشخصية جيلنا . إلى عناصر كوّنتنا. وإلى عناصر نحتويها داخل كياناتنا الفردية .

الوحدة العربية ــ تحرير فلسطين ــ الجماهير والطبقات ــ الاشتراكية بكل التنويعات عليها والاجتهادات الداخلة فيها . ثم شعاراتها المكنوزة في الذاكرة ، والعاملة على تحديد الرؤى وسبك المقاييس ، مثل : أمة عربية واحدة ــ من النهر للبحر ــ بترول العرب للعرب وهو سلاح لنا في المعركة ــ بالروح بالدم نفديك يا (.....) ، وللقارئ أن يملأ الفراغ بما يذكره من متعيّنات .

في حدود تلك الظروف والمعطيات ولد جيل بأكمله . جيل تشرّب بديهيات أرساها لنفسه كقواعد تبرر له وجوده ، وتميّزه عن أجيال سبقته وأخرى لحقت به لم تحظ بشرف (حمل عبء مهمات تاريخية عظيمة) ! إنها مسيرة قسط مهم في عمر جيل كان يطمح إلى جني عظيم ، فإذا بالحصاد يكون مرّاً . لم يكن (المحصول) قمحاً .. بل زؤاناً شاملاً . لم يحصد الجيل ما كان يعتقد أنه مكرّس له ، وإنما وجد نفسه هو المحصود !

وأن (المحصول) مجرّد أحلام تكسّرت نصالها وانغرزت فيه .

@ @ @

ربما يشكّل اجتهادي هذا ، مع كافة الجزئيات للمحطات / المفاصل التي لم آت على ذكرها ، أرضية معقولة للسبب الذي جعل من روايات جيلنا تبدو كأنها هي سيرة ذاتية أو شخصية . لأن الحدود بين سيرتنا الشخصية ــ العائلية ــ المدرسية ــ الغرامية ــ تلاشت تماماً ، لأن مشاريعنا الخاصة كانت على موعد دائم طويل بلا نهاية : على موعد دائم التأجيل لتحقيق حلم هو خاص بقدر ما هو عام عام .

@ @ @

ماذا نكتب الآن ؟

عن نفسي : نشرت رواية (أعمدة الغبار) ، تلك التي تتناول الفترة ما بين الـ 76 و الــ 82 ، والتي أعتبرها تكملة لتلك التي تناولتها في (قامات الزبد) والممتدة من الـ 68 حتى الــ 76 . وذلك لأنتقل بعدها إلى رواية ثالثة تتعلّق بالفترة الواقعة بين سندان الــ 48 وصولاً إلى مطرقة الـ 67 .

هذا هو عمر جيلي : محطّات ومفاصل حدّدت حياتنا ووسمتها مثلما فعلت في حياة أمتنا ، بحيث لا تكون الكتابة عن الخاص مفهومة بمعزل عن العام، ولا يكون العام لاحماً بالإنسان بغير ملاحقته عبر حيوات الأفراد.. أو ما هو شبيه بسيرهم الذاتية .

ثم أتساءل : أهي سيرة أمّة ، أم سيرة جيل ،أم سيرة كاتب ؟

---

(1) ما هذا " البيت المشترك "؟، ترجمة كاتب المقالة، دار أزمنة، 1996.

الروايـــة العربيـــة الـجديـــدة:

لغة مفارقة، وعالم منفصل

في معرض إجابته عن سؤال الحداثة كمشروع، ومحاولات الانزيـاح والخـروج عـلى النمطيـة، صرّح أحد الروائيين العرب قائلاً: (لم تـستطع الرواية العربيـة أن تشـكّل ظـاهرة عالميـة مثـل الأدب اللاتيني أو حتى الإفريقي.)

هذه إفادة تـستوجب التوقّف حيالها والتدقيق في مضمونها ، لـيس لأننـا نقـف منهـا موقفـاً معارضاً.. أو نملك أمامها جواباً جاهزاً نستطيع طرحه ونحن في غاية الاطمئنان والوثوق؛ بـل لأن الإفادة بذاتها تشكّل عامل تحفيز واستفزاز للتفكّر في حال الرواية العربية عموماً. نفكّـر في حالها ولا نكتفـي بـذلك المسـح الـبرّاني المتمثّـل بـــ (ازدهارهـا) مـن حيـث ازديـاد عـدد الروائيين والروائيات وبالتالي زخم الإنتاج الروائي؛ بل نتريّـث بمـا يكفـي لفحـص الانزياحـات الحادثة في عديد من نماذجها الجديدة.

لحظتئذ، ولدى إمساكنا بمفصل الإفـتراق الـذي تحوّلـت عنـده مسـيرة الروايـة العربيـة عـن (محفوظيتها) باتجاه كتابة مختلفة مـا زالـت تحفـر ، حتـى الآن، مسـالكها خـارج المـألوف، يمكن لنا عندها أن نبدأ بلملمة الإجابة وتركيب المشهد الآني لروايتنا الراهنة.

ولأنني لستُ من المؤهلين، نقدياً، لعملية الفحص الـمُشار إليها لـوتيرة الإنزيـاح والابتعـاد عن النموذج المحفوظي المؤسـس والريـادي؛ فـإن مسـاهمتي في تكـوين الإجابـة لا تتعـدّى التنويه أو التـذكير بـأن واحـداً مـن عنـاصر الانزيـاح تمثّـل في اللغـة المختلفـة. لغـة الروايـة المختلفة أعني.

إنّ الاختلاف في لغة الرواية العربية الجديدة لا ينحصر في عالمها الدلالي فقـط، عـلى أهميتـه البالغة؛ وإنما هو اختلافٌ في الرؤيـا مـن حيـث الأسـاس. أن تكـون ثمـة لغـة مختلفـة يعنـي الإشارة والتنبيه إلى وجود اختلاف أول وتأسيسي في النظر إلى العـالم، وكـذلك هـو اسـتدراكٌ ومراجعة لجملة انهيارات أو انقلابات أصابت كُلاً من عناصر ومقوّمات العـالم الـواقعي مـن جهة، تبعتها ضرورة إعادة النظر بالكيفية الفنية التي سوف ينبني من خلالها العـالم الـروائي من جهة أخرى.

لقد حدث ما يمكـن تسـميتها (بحالـة الإنفصـال) بـين عـالمين: عـالم الواقـع.. وعـالم الروايـة. فالقراءة المحصورة في مرحلة التأسيس الإبتدائي للجنس الروائي عربياً وصولاً إلى اكتمالها لدى نجيب محفوظ بالمعنى الكلاسيكي ــــ إنما القابل للتفسير المتعدّد ــــ تُفيدنا بأنّ عالم الرواية ذاك كان عالماً مقترباً، أو محاذياً للعالم الواقعي خارجهـا. كـان عالمـاً متصـلاً بمعنـى الإقتـداء؛ فالأصل هو الواقع.. والانعكاس هو الرواية، وليس ثمة انفصال بين العالمين ــــ بل هو تأويـلٌ يقوم به العمل الروائي للفعل الواقعي ويتّخذ منه موقفاً.

أمّا الإنفصال والمحايثة، فإنّهما ما كانـا ليحـدثا لـولا افتقـار عـالم الواقـع (للمشروعية) لـدى الروائي. لقد باتت شروط مشروعية عالم الواقع موضع رفض وعـدم اعـتراف. لـذلك، تخلّقـت مسافةٌ لا تني تتسع بين عالم الواقع

كمعطى مادي .. وتمثّلاته المضادة لدى الروائي كردٍّ تأملي ذهني، وكبديل متخيّل متفاعل وليس منفعلاً.

كل ذلك بما ينتج عنه من فرضيات فنيّة جديدة من جهة البناء استوجب لغةً مفارقة. فكما أنّ العالم الروائي بات عالماً موازياً للعالم الواقعي، ناقداً له ومفارقاً لشروطه؛ فإنّ لغته باتت هي الأخرى لغة ناغلة في ذاتها تستبطن غناها الذي طمسته بذاءة الخارج وتسطيحه لها. لا بل تحوّلت هذه اللغة، في عديدٍ من النصوص الجديدة، إلى ثيمة أساسية في الروايات قابلة للاكتشاف كما هي بقية العناصر اللاحمة للعالم الروائي.

فإذا كان تفسير الروائي العربي لواقعة عدم استطاعة الرواية العربية تشكيل ظاهرة عالمية مثل الأدب اللاتيني أو حتى الإفريقي يتمثّل في أنّ الروائيين العرب (يفتقدون إلى ذاك الخيال الواسع الذي تتّسم به الرواية المنتمية إلى الحداثة الجديدة)؛ فإن اجتهادي الشخصي يقودني إلى فرضية أن لغة الرواية العربية الجديدة ـــ المفارقة تحديداً ـــ هي الوجه الآخر (لعملة) الخيال المنوّه به.

فالخيال، أو القدرة على التخييل ، لا يعني اجتراح عوالم فانتازية مدهشة، أو مفارقات حَدَثية خارجة عن المألوف وحسب. إن ذلك التخييل يتعلّق باللغة أيضاً، وكيفية التعامل معها كنبعٍ لا ينضب لتوليد صور إدهاشية ذات صلة بها كعنصرٍ يبني غيره لحظة بنائه لذاته.

رُبما تكون الرواية العربية قادرة على أن تشكّل من نفسها ظاهرة عالمية حين التنبّه على خاصيّة اللغة هذه. فبعد نجيب محفوظ، لا بل وسط مواصلته لمسيرته المعهودة، كان إدوار الخرّاط يعملُ بدأبٍ وصمت على سبر خندقٍ جديد ومختلف يواجه به عالم الواقع المرفوض. وأجازف مضيفاً:

بل كان يواجه عالمه الشخصي ويسبرُ فيه بالتشابك والتقاطع مع عالم الواقع ـــ إنّما من خلال لغة تحاولُ أن تكتشف ذاتها وتجدّدها حين تُميط اللثام عن تفاصيل الواقع الخبيئة .. أو الملتبسة.

تلك واحدة من زوايا المشهد الروائي العربي؛

إذا لم نقم نحن بإضاءته وإشاعته، فكيف نتوقّع من العالم الإلتفات إليه والتركيز الباحث فيه ليشكّل منه، عبر تعدّد النماذج المفارقة، ظاهرة عالمية؟

تشكلُ الكتابات المشيرة إلى الأعمال الروائية الكلاسيكية ، كنماذج مُعتمدة أو كمعايير ثابتة ، تحفيزاً إيجابياً للذاكرة وللذائقة معاً. تحفّـز الـذاكرة لـكي تسـتعيد مخزونهـا مـن القـراءات الروائية المترسّبة فيها، وتُعيد في الوقت نفسـه للذائقـة حيويتهـا واختبـار جملـة الانتقـاءات التي ما كانت لولا تنامي هذه الذائقة وتشكّلها على نحوها الخاص.

إنّ الانحياز إلى ضربٍ من الكتابـة، مهـما تـأطّر بمسـوغات تنظيريـة أو اسـتند إلى اقتباسـات عامة، يبقى في نهاية الأمر نتيجة طبيعية لبوصلة الذائقة. فهي صاحبة الذراع المشيرة إلى مـا ننحازُ إليه، والـمُعرضة عن سـواه مهما تحلّى بمقومات فنيّة تؤهله لأن يكـون لـه امتيـازه في مجاله الكتابي. غير أن اتجاه الذائقة لا يكفي، إذْ هو خاص بشخص واحد بمعنى هي ذائقتـه هو؛ فيصير عندها الاعتماد على رأي الآخرين بالاقتباس والاستشهاد والتنويـه إحـدى الحجـج أو الذرائع لتسـويغ أحكام هذه الذائقة، وإكسـابها من ثمّ لبوس الإقناع.

ليس هنالك من تردد حيال اعتبار رواية القرن التاسع عشر هي

النموذج الذي رست عليه الكتابة الروائية، كجنس أدبي صاعد، ليأتي ديستويفسكي بعد هذا ليؤكّد، بعبقريته في كل من كيفية سبره لجوّانيّات شخصياته وسرده الحكائي المتفوّق، على رسوخ هذا النموذج الأول.. لا بل على توهجه الاستثنائي.

هذه هي الرواية في حالة نضوجها على أيدي أساتذة ذلك القرن، أو هي، بالأحرى، النموذج الوحيد والسائد بين نهايات قرن وبدايات آخر. كما أنها ، في الأساس ، التطوير الفني المكتوب للحكاية الشفوية وإخضاعها لوجوبات التغيّرات في اللغة ، والانتقال السردي بين الشخصيات والأمكنة والأزمنة وفقاً لما آلت إليه بُنى المجتمعات وطبيعة إيقاعها الحياتي. لكنّ نقطة الافتراق الجوهرية بين الحكاية والرواية، وبسببٍ من كون الأولى تُقال مباشرة لتُسمع مباشرة ــ بينما الثانية تُكتب على انفراد لتُقرأ على انفراد كذلك؛ فإنّ التشويق سوف يتخذ لنفسه، مع الزمن، تحوّلات ذات صلة بعناصر الرواية المكتوبة بعيداً عن ذاك التشويق الأول والخاص بالحكاية التي تشدّ المستمع وتُغريه بالمتابعة.

رُبما لم يبتعد كثيراً مفهوم التشويق عند ديستويفسكي عن ذاك المتوفّر في الحكاية، إلاّ أنّ هذا لا يُعتبر مقياساً ثابتاً، أبدياً أزلياً، نُجيز لأنفسنا الحُكم على تحوّلات النصوص الروائية وتشكيلاتها السردية بناءً عليه ووفقاً لنموذجه. إضافةً إلى أنّ اعتماده كواحد من ثوابت الرواية يقتضي منّا تقليب أوجه التشويق نفسه والتساؤل عن ماهيته. أهو في تلاحق الأحداث؟ أم في الإثارة والتهييج بحسب منطوق (القصة ــ الحكاية ــ الواقعة)؟ أم في تعزيز قدرة القارئ على الاستنتاج بتحفيز ما يملك من أدوات الربط والتحليل ؟؛ أي بإشراكه في صياغة الرواية عبر تأويله لها.

وليس الاكتفاء منه بمجرّد السعي وراء الراوي كليّ العلم ليُخبره عمّا آلت إليه الوقائع والمصائر؟ ذلك ، كما أرى، جزء أساس في التحوّلات التي أصابت الرواية عبر قرن من الزمان ، يحتاج إلى مراجعة ابتغاء التفهّم أولاً وأخيراً ، بعيداً عن الحكم له أو عليه.

فالتشويق والإمتاع (من ملامح الرواية الكلاسيكية) صفتان تتحلّيان بالنسبية والإطلاق في الوقت نفسه: مطلقتان عند حجزهما داخل الدلالة اللغوية، أو بمعنى اللفظ المباشر والجاهز. لكنّهما تتّسمان بالنسبية حين نعاينهما لدى مجموعة أفراد يتباينون في كيفية تلقيهم للرواية الواحدة. فما يُمتع قارئاً ما ، مجهولاً أو معلوماً ، من عناصر الرواية ليس بالضرورة هو الذي يُمتعني أو يُمتع سواي. صحيح أن هنالك ما يُشبه الإجماع على بعض الأوجه الكبرى، لكنّني أزعم أن مسألة التشويق والإمتاع المتأتّية من (الإيهام بالحقيقة) لم تعد واردة ضمن هذا الإجماع أو شبيهه حتّى. ومردّ ذلك أنّ بات القارئ ، إلى حدٍّ ما، توّاقاً لأن يقرأ الفنّيات المتجددة داخل السرد على نحو استمتاعي يتساوى مع متعة (الإيهام بالحقيقة) أو رُبما، عند البعض، يتجاوزها ليحلّ هذه محل تلك.

إنّ تراجع القصّ الذي يَعّدهُ نَفَرٌ من القُرّاء والنقاد العمود الفقري للرواية، وبالتالي اختفاء بساطة الحكي لصالح البُنية الروائية المركبة، ما كان لهما أن يحدثا أصلاً إلاّ بسبب التحوّلات الهائلة التي أصابت كُلاًّ من الواقع بشروط بُناه الاجتماعية ـــ الطبقية، وأثْر ذلك على الرواية بشروط بنيتها الفنيّة المستجيبه لوقائع الخارج ـــ مع ضرورة التنبّه إلى أنّ هذه الاستجابة لم تكن انعكاساً، بل هي تفاعلٌ واعٍ ومستمر في سياقٍ جدلي. ولذا؛ فإنّ حالات الاستبدال الجارية في داخل الرواية ليست نتاج (البحث

المحموم عن مقوّمات وهمية للرواية الحديثة) كما رأى أحد الكُتّاب ، وإلاّ بماذا نصف رواية هيرمان هسه (لُعبة الكريات الزجاجية) التي تُعتبر أحد الإنجازات المفارقة في النصف الأول من القرن العشرين، بالمقابل من الإدانة للسائد الحداثي التي ترى أنه حوّلَ الرواية في كثير من الأحوال إلى لعبة ذهنية؟ أمّا عن (البُنية الروائية المركبة) التي حلّت محل القصّ وبساطة الحكي فإنّها التجديد الجري، كما يشهد المتخصّصون والعارفون ، الذي أحدثه جيمس جويس في (يوليسيس) الذي يتم النظر إليه ضمن استثناءات القرن الإيجابية.

خُلاصة ما أودّ إيضاحة ، هو أنّ تقنيات التركيب وأساليبه في الرواية ليست سمة سلبية لأنها تنافت مع الموروث الكلاسيكي للأساتذة أمثال تولستوي وديستويفسكي (مع اعتبار حدوث هذا نتيجة حالة تفاعل مع الواقع لا الانزواء عنه لمجرّد اللعب والتحديث)، وإنما هي كذلك إذا لم تُصب هوىً أو استجابة تَقَبلُ لدى القارئ. واجتهادي يُفيد بأنّ التغيّرات التي أصابت الرواية ليست معزولة عن التغيّرات التي أصابت العالم بأجمعه، والتي أصابت القارئ بالتالي ، بمعنى الفرد الاجتماعي حيث لا يجوز اعتباره الجسر ـ الذي جرت من تحته مياهٌ كثيرة وظل هو هو دون أن يناله التغيير أيضاً!

(عالم بلا خرائط)

(النتاج الروائي المتزاوج)

لكل إنسان تساؤلاته المزمنة لا بد ؛ تلك التي تغيب ثم تعاود ظهورها بشدة إثر حادثة ما ، أو حديث ، أو حدث . تبقى هذ التساؤلات تسكن خانة المسائل المعلقة ردحاً من الزمن يقصر أو يطول ، حتى تجد لنفسها إجاباتها . غير أن ثمة تساؤلات لا تبرح أمكنتها الحائرة بانتظار مَن/ما يعينها على التحرك بمنحها الإجابة .

من التساؤلات المزمنة واحد يتعلق بالمردود الفني لعَمَلٍ أدبي يشترك في كتابته أكثر من مبدع ، وعلى الأغلب يكتبه اثنان لكل منهما اسمه الراسخ وتجربته الواضحة المعالم . وللتدليل على هذا أشير إلى العمل الروائي (عالم بلا خرائط) لجبرا إبراهيم جبرا ، وعبد الرحمن منيف؛ إذ يشكل هذا العمل نموذجاً شبه يتيم (تحوطاً ضمن حدود اطلاعي) في مسيرة الرواية العربية .

(عالم بلا خرئط) نَصٌّ يكاد يتطابق ، في بُعديه الفني والموضوعاتي ، مع اسمه كونه بلا ثبات أسلوبي خاص وواحد يكرّسه علامة فارقة وطازجة ذات بُعد تجديدي في الرواية العربية عموماً ، ناهيك عن فقدانه لميزة

الإضافة النوعية على أعمال جبرا ومنيف الأخرى: السابقة له واللاحقة كذلك .

كأنما (عالم بلا خرئط) لم يتعد حدود ذاته كنصّ منفرد بقي في عراء مفتوح بغير تعزيز يأتيه من جملة كتابات صاحبيه تُسعفه ، وبذلك ضاع وحيداً بلا طاقة تُلفت انتباه الدارسين - اللهم سوى طرافة المحاولة التي أنتجته ، غير غافل عن إمكانية تفحُص المحتوى للخروج بتحديدات تؤشر على ملامح جبرا هنا ، وتقاطيع منيف هناك . غير أن هذا ليس جزءً من سؤالي ، إضافة إلى كونه لا يقع في محور اهتمامي .

وهكذا ظل تساؤلي في مكانه الحائر لا يبرحه ، بسبب غياب المبرر الفني عن جوهر العمل ومن داخله ، وظللتُ أنا أحتفظُ به في خانة المسائل المُعلقة .

ثم جاء ما أثاره من جديد حين كنت أقرأ ، منذ وقت قريب ، عن حياة وأعمال الشاعر الفرنسي أراغون ، المُلقَّب بـ (مجنون إلزا) لسببين :

- أنه صاحب ديوان كبير يحمل هذا الاسم ، اشتهر وذاع بحيث وضع أعمال صاحبه الأخرى في الظل .

- أنه أشار بهذه التسمية إلى طرف أو بُعد من أبعاد علاقته بامرأته الحبيبة - المعشوقة الأبدية إلزا تريوليه.

رغم الشهرة الواسعة التي يتمتع بها أراغون ، كشاعر وعاشق لإلزا ، إلاّ أن القليل من مثقفينا وكُتّابنا يعرف عنه أنه روائيٌ مجدد أولاً ، وصاحب نصوص روائية تفوق في عددها عدد دواوينه .

انطلاقاً من هذه النقطة، اتسعت المعرفة المكتسبة المتكونة جرّاء القراءة لطبيعة حياة وأعمال الرجل، مضفْرة بالماهيّة الفريدة لعلاقته بإلزا ، ثم

وصَلَت إلى أنهما - العاشقان الأبديان - اشتركا في نشر نتاجهما الروائي ضمن مجلدات واحدة، وتحت عنوان موحد هو (النتاج الروائي المتزاوج). لقد ضم هذا التزاوج 45 رواية ، 22 منها لأراغون ، و 23 لإلزا .

ما الخاصيّة أو المبرر الفني لهذا التزاوج الروائي - بعيداً ، لا بل قريباً أيضاً من تزاوجهما الروحي في الواقع الحياتي ؟ .. طرحتُ هذ التساؤل وتلقيت الإجابة التالية : صُمم (النتاج الروائي المتزاوج) على شكل ثنائي روائي ، كل رواية لأراغون لا تكتمل إلاّ برواية لإلزا ، وهكذا حتى العدد 45 .

إذن : ثمة المبرر الفني لا للاشتراك وحسب ، بل للتزاوج على الورق كذلك . لكنه تزاوجٌ لم يبلغ حد إلغاء خصوصية كل واحد منهما . خصوصيته الفنية لنصّه الخاص ، وخصوصية الاسم الذي يرفض أن يُحال نتاجه - ولو بالتخمين الناتج عن ذهنية القارىء - إلى الآخر .

إنه تزاوجٌ نِدّي بأوسع معاني النِديّة ودلالتها .

وإنه لاشتراكٌ أخرجته عفوية الحياة المشتركة لصاحبيه ، ولم يكن نتيجة مسعى مقصود لذاته ، صارفاً النظر عن جُملة الاختلافات الكائنة في كل من : رؤية العالم ، وصياغة هذه الرؤية أدبياً .

فإذا كانت إلزا تشكل (ذاكرة أراغون وخياله) بحسب تعبير د. فؤاد أبو منصور في كتابه (أراغون في مواجهة العصر) و(الرواية كما القصيدة بوابة عبور إلى مجاهل شخصيتها ، والكتابة عنها طريقٌ مُعبّد بالحرائق)؛ فإنّ إلزا نفسها ترى مبررها الشخصي الخاص لتزاوجها الروائي مع أراغون:

(عندما نرقد في الموت جنباً إلى جنب ، سوف يجمعنا اتحاد كتبنا ،

من أجل الأصلح والأسوأ ، في مستقبل كان حلمنا وهمّنا الأكبر . قد يدفع الموت أخصاماً للتفريق بيننا . قد يساعدهم غيابنا على إنجاح محاولتهم . فالموتى عُزّل . عندئذ تنبري كتبنا المتعانقة ، أسود على أبيض ، اليد في اليد، في مواجهة من يحاول فصلنا أو سلخ الواحد عن الآخر) .

.. هكذا يكون للتساؤل إجابته الآتية من كاتبين - إنسانين عرفا بعضهما عام 1928 ، وعاشا معاً بكل ما تحمل كلمة (معاً) من معانٍ حتى وفاة أحدهما (إلزا) عام 1970 ، فكتبا سوياً اختلافهما واتفاقهما ومشتركهما ، فكان التزاوج - الاشتراك الفني وقد نهض على قاعدة مفهومة .



الجزء الثاني

الشعر داخل الإلتباس



توطئة

الشعر تحت هذه السماء التي من معدن

سوف ينقفل القرن القديم ليشرع القرن الجديد بواباته الهائلة فندخله مدجّجين بأثقال من الأسئلة ربما تكون إجاباتها أشدّ وطأة علينا من بقائها معلّقة ، هكذا، فوق رؤوسنا كالمقصلة أو كأنشوطة المشنقة.

لاشيء أبهظ من إجابة ترمي في دواخلنا سُخام مائة سنة تمّ تكثيفها وتقطيرها وانتخابها بحكمة المهزومين المخلوعين والمشلوحين في عراءٍ بارد، لم يبقَ في قبضاتهم المضمومة سوى أصابعهم التي هُرست ، بدايةً من عُصي المعلّمين، مروراً بسياط الحكّام والسلاطين، وليس انتهاءً بأسياد الكون الجدد المتربّعين (بجدارة التاريخ رُغماً عنه وعن أبنائه) فوق القرن الآتي.. بعد أيام.

على مرمى تلك الأيام الأقل من قليلة، وكأنما هي هبّات تشبه الإنتفاضة أو ، رُبما، هي الحشرجة النبيلة لإرادة ترفض موتاً ذليلاً، تخرج مجلّتان تعنيان بالشعر.. وبالشعر وحده.

إزاء هذا أجدني أتساءلُ، مجرّداً قولي من شُبهة الأسطورة أو الرومانسية كطرفٍ مقابل (أوليست الثانية هي الأولى إنما خالية من السُمو القَدَري للمصائر؟):

ـ هل يكفي الشعر زاداً أو حطباً نتدفأ به في صقيع قرننا القادم؟

أدرك أنّ تساؤلي فشلَ في مبارحة المسافة بين الأسطورة والرومانسية، ومراوحاً فيها ـــ رُبما بحكم نزعته الأولى أو طبيعة الموضوع قيد السؤال ـ ؛ إذ أن مفهوم الشعر لديَّ لا ينحبس في إطار الجنس الكتابي الـمُحدَّد، بل يتعداه إلى شيوع الشعرية (كروحٍ ورؤى) ونفاذها في أشياء العالم وبطانة النصوص على اختلاف تجنيساتها.

كما أدركُ أنّ الدفء، في حالة تحققه، لن يتجاوز الوقت القصير الذي يحترقُ فيه الشاعر/ الكاتب.. ويستضيء به القارئ / الشريك. إضافةً إلى أنّ الكون الجليدي ـــ رغم ثغرة الأوزون ـ سوف يهزأ بهذه الحرائق القزمة التي تكاد تكون مجرد مخلّفات الحطام المتفحّم إثر معركة متروكة في سهل منسي تحت سماء تبرق وترعد.. وها مطرها يهطل ليخمد بقايا النيران.

.. ومع هذا، ورُغماً عن نُذر الجليد الكوني العميم، نجد أن هنالك من يعاند القشعريرة المحتّمة ويطلع علينا بأوراق مطبوعة خصيصاً للشعر ـــ يا لجنونه المزدوج ! ألا يدري أنّ زمن الأوراق قد ولّى مندحراً أمام زمن (الديسك) و (السي دي رم) و الشاشة الكومبيوترية؟! لِم لا؟

ألا يحتاج العقل البارد حدّ التجلّد جنوناً ساخناً يتمرّد عليه، ويُعلن عصيانه لمصلحة الروح المتأبية على التدجين والإنسياق ، كالذبائح في أعياد العولمة بأيامها الـــ 365 في كل عام، في سياقاتٍ ليس من شيء على وجه الأرض وتحت الأرض يقع خارج السيطرة وتحكّم السيد الجديد؟

بالتأكيد هنالك كل الحاجة، وبالتأكيد أيضاً أن يكون النقيض الحتمي

لصقيع الأرقام هو الشعر كروح تفضّل أن تبقى بدائية، وكرؤى تملك مشروعية أن تتجاوز خطوط الكومبيوتر ورسوماته بالغة الدقة والإتقان إلى درجة فضيحة صناعة الحقيقة على نحوها الزائف.

بعد هذا الاستطراد والتطويل في ابتداء المقالة، والمحكوم كاتبها بقانون إمساك الفكرة بتلابيب الفكرة ساحبة إيّاه صوب الهدف من كتابتها ، يصير أن نحدّد :

بعد خمسة أعداد من مجلة الشعراء الصادرة في رام الله = (فلسطين ذات الإلتباس وإشكالية التعريف والهوية)، صدر العدد الأول من القصيدة (@)معرّفة نفسها بأنها فصلية للشعر أنشأها ويرأس تحريرها نوري الجرّاح. وبذلك تكون خاتمة القرن القديم قد أطلقت في الفضاء الجليدي للقرن الجديد ــ ضمن فسحته العربية ــ جذوة بروميثيوس المقيّد والمصفّد فوق أعلى غيمة ، بينما تحرثه المناقير المدببة لقذائف حرب النجوم. كأنما تقوم المجلتان ــ المشروعان ، بذاتهما كفكرة ومسطور الأوراق ، بنفث الوعد المتجدّد والصارخ في بريّة الجليد: ثمة لونٌ آخر لبياض الموت وأكفانه.

أصدرُ في كل هذا عن نأمة أملٍ ينوس ، ورعشة تفاؤلٍ مهزوم ومُداس تحت سنابك هولاكو الذي يأبى أن يموت رُغم قبره مرّات ومرّات (يبدو أن موته كان زائفاً كحياة الذين ظنوا أنهم هزموه ذات تاريخ): أصدرُ عن الأمل الناتس والتفاؤل المهزوم لأن لا بديل . ليست بطولة ، لكنّها شهوة الزرع الأول في الروح رُغم ملوحة الأرض .. وهذه السماء التي من معدن.

الشعراء و القصيدة.

مشروعان يطرحان ، خارج المدار الذي رسمته الكلمات السابقة، السؤال عن مستقبل الشعر بناءً وتأسيساً على إنجازه المتحقّق حتى الآن

والساكن في الأوراق . مشروعان يطلعان وسط مناخٍ ثقافي يلفُه غموض الهوية الراهنة ، نأمل أن يعملا على فضّ أسئلتها المنطلقة منهما والعائدة إليهما في الوقت نفسه.

نقف في مفتتح القرن الجديد مشهرين الأسئلة القديمة إيّاها، للمرة المليون ، ونحن عراة من أي إجابة. لا بأس . لا بأس في أن نبقى صغاراً لا نعرف سوى السؤال، ولكن : هل لنا أن نطرحه سؤالاً مناسباً .. ولو من باب التغيير؟



(*) توقفت هذه المجلة بعد صدور عددها الاول.

مساحة نصف مضاءة

يبقى الشعر مساحة غير ممتلئة تماماً بالتعريف، ويظلُّ كثيرٌ من زواياه يغوصُ في عَتمةٍ ليست كلها ظلامٌ دامس. ورُبما يقبع هنا السبب في (الشُّبهة) التي تكتنف الشعر ، أو فلنقل هي الكينونة العصيّة على الانكشاف الكامل ؛ إذْ ثمّةَ ما لا يمكن القبض عليه بإدراكات اليقين الكلي ـ حتى لدى الشعراء المتفقّهين ـ وهُم، حين يُريدون الخطو باتجاه كسر (حالة الانغلاق) التعريفي هذه بالإقدام على التحديد أو الشرح والتفسير ؛ نجدهم يحلّقون صوب الغموض بدلاً من الهبوط إلى الممسوك الواقع في قبضة الاقتناع غير المشوب بظلال التردّد .

ثمّةَ مناطق في الشعر (كحالة مركّبة من المحسوس ، والمتخيّل ، والمكتوب باللغة) تأبى أن تكون إلاّ متفلّتة من شباك الصيد المؤطِرة ، وبعيداً عن الوقوع في شراك ومكائد التحديدات اللغوية. كأنما هي أكبر من أن يحدّها شيء أو تلمّ بها قوة. أو كأنها ، في محافظتها على بكارتها الأولى، تواصل الإقامة في ظُلمة الـمُلتبس ، والمتقلقل، ونصف المضاء!

لذا؛ غالباً ما يستولد الشعر لدى قراءته سؤالَ غايته مستدرجاً إيّاه (إنْ

كانت ثمّة غاية له)، كواحد من استدراكات القارئ حين يضعُ النص جانبـاً ليستحضره ، فيما بعد ، على (هينةٍ) استوعبتها ملكاته الإدراكية. لحظتها يُولد سؤال الغاية على هذا النحو:

ـ (هل جاء الشعرُ ليعرّي ويكشف، أم ليُغمض ما يبدو واضحاً؟)

إنّ سؤالاً كهذا لشبيه جداً بسؤال اللونين الذي نستقطره كالتالي :

ـ (الشِعرُ أبيض أم رمادي؟)

عند تفحّص سؤال اللونين هذا فإننا نُدرك ، من فورنا ، الخُبث الذكي فيه ـ أو هو ، بالأحرى ، الذكاء الخبيث في الشعر نفسه ـ كما نُدرك في الآن أنّ لوجهيّ الخُبث والذكاء علاقة تلازُمية ابتداءً ، ودوراً متحرّكاً بين الشعر وسؤاله يتبادلانه بما يُشبه التواطؤ على إبقاء المغلق مغلقاً .. وإلاّ باخت (المسألة) وبهتت (جمالياتها)!

كيف يكونُ الخُبث، وكيف يكون الذكاء؟

إنّ الأبيض في عُرف الملوّنين ليس لوناً عندما يُكتفى به لتغطية مساحة ما بكاملها. لكنّه يتحوّل ليكتسب صفة اللون لحظة أن يتجاور مع لون آخر، أو عدة ألوان . عندها تصيرُ له صفته أو ، على نحو أدق، يكتسي بمعناه إذْ بات (شيئاً) مختلفاً عن غيره من الأشياء المجاورة له ، أو المتقاطعة معه ، أو حتى البعيدة عنه لكنّها ، رُغم ذلك، تُشاركه الوجود .

والرمادي كذلك ليس لوناً كاملاً، أو محضاً ، إلاّ بقدر مراوحته بين الأبيض (اللالون) وشفافية الأسود (اللون الناقص) .

هكذا يتموضع الشعر داخل السؤال المصاغ بذكاءٍ خبيث أو بخبثٍ ذكي. بمعنى ؛ أنّ كينونته ـ بحسب هذه المراوحة ـ إنّما هي كينونة لم تتم عملية فضّ مكنونها من داخلها أبداً. فالتحديد ، والتأطير، والشرح ،

والتفسير ليست جميعها سوى مجموعة (محاولات) للاكتناه . غير أنّها ، ولكونها تجيء من خارج الحالة كأنما هي (تقشير) ، فإنّ مخرجاتها لن تتعدّى الوصف، وستبقى تدور حول الحواف: إنّها فعل الاقتراب أو التقرّب وليست ، بأيّ حالٍ من الأحوال ، عملية ولوج إلى الداخل.

حسنٌ ؛ ولكن ماذا عن الشاعر ؟ عن الكائن الذي يجترح هذه الكينونة نصف المضاءة؟ هل (يُدرك) حقاً ماهيّة ما يقوم بتكوينه ، أم يكتفي بـ (الشعور) بها تأتيه هكذا (أو تطلع منه هكذا) دون قدرة على التحكّم إلاّ بما هو (أداة حاذقة) شحذتها التجربة وصقلتها الخبرات؟ أي : الصياغة المُحكمة التي حين يكونُ الاشتغال عليها والانشغال بها قد أضعف تلك (الماهية) وأبهتها .. فانتهى النص ولم يكتمل الشعر متجلّياً في ناصع هويته؟

كتاباتٌ لا تُحصى تناولت مسألة الشعر . لكنّها ، وكلّما تعدّدت ينابيعها وتفرّعت اتجاهاتها (سحر، دين، لغة، أسطورة، إيقاع، موسيقى، عالم جوّاني ، إلخ) زادت في كثافة الغموض ودُمسة الظلام ليبقى موضوعها المحوري لغزاً .. أو ما يُشبه اللُغز.

أهذا هو الشعر حقاً؟ مساحةٌ ستبقى نصف مضاءة ــ مهما حاولنا ــ ؟

(الكلام):صوتٌ منطوق

(الكـلام):لغــةٌ مكتوبــة

كنتُ في المقالة السابقة قد وصفت الشعر بأنه مساحة نصف مضاءة . وكان مرد ذلك أن محاولات تعريفه ، أو تحديده ، إنما تزيده غموضاً وتُحكمُ من الإنغلاق على جوهره الذي (قد) يكون قابلاً للشعور به ، أوحتى خاضعاً للإدراك شبه الحدسي من قبل الشاعر أولاً ، وبعض القراء ثانياً . لكن الأمر يغدو معكوساً ، إذ تُصاب ماهيّة الشعر بالتقلقل والتشويش عندما تجيءُ الكلمات لتحتضنها في نسيج اللغة ــ خاصةً المحاولات التي يبديها الشعراء أنفسهم .

ثمة مساحة ذات التباس نجدها كلما تجددت هذه المحاولات .

ففي انطلاقة التعريف تكمن لدى صاحبه ، خاصةً حين يكون شاعراً، فكرةٌ ما تسكنه عن ماهيّة الكتابة التي يجترحها ، تبدو كأنما هي في أتم جلائها ووضوحها . غير أنها تنفرش على نحو قريب من حالة التمدد ، ومن ثم التبدد ، كلما زادها بالكتابة إيضاحاً أو حاول ــ بحسب ثقافته ورؤيته وخصوبة لغته ــ أن يمنحها وجوداً متعالياً عن المحسوس ومتعالقاً مع المجرد والأخيلة .

لحظتئذٍ ، تتحول ماهيّة الشعر لتصبح عنصراً من عناصر الـمُطلَق .

هي حركة اتجاه انغلاق الدائرة على الشعر لإبقائه الممتنع عن الإحاطة به بالتعريف القابل للإدراك المشترك ، مما يعني ، بالمقابل ، إطلاقه خارج جميع الفضاءات التي تتحرك فيها الأجناس الكتابية ، وتنزيه ماهيته عن سواها من ماهيات الإبداع المتنوعة . ونحن ، لدى إجراء التأمل في حالة كهذه ، نرى الشعر قد قارب، في ماهيته المستعصية على الإدراك المشترك والعام، ماهية الخالق الأول للعالم ـــ فجميع الصفات دون استثناء ؛ تلك التي تقترب من اللـه ، إنما هي مجرد خطوة في رحلة صوب الحقيقة التي لا تُدرك يوماً . فالله ، في ماهيته ، ليس الصفات بكليتها ، بل هو غيرها وأسمى منها بما لا يقاس ـ .

ربما يتأتى الاعتقاد القائل بأن الشعر اجتراح استثنائي وسط اجتراحات الإبداعات الأخرى كونه يتحلى بهذه الصفة الإطلاقية !

وربما تكرس هذا الاعتقاد بسبب من مجموعة الاجتهادات التي رافقت تحولات الشعر ، وتابعتها مستقصيةً أسبابها من داخله ومن خارجه كذلك (التحولات الاجتماعية والتاريخية والسياسية) ، فما كان من نتائجها إلا زيادة كثافة الغموض المحيط به ، ووضعه فوق منصة لا تني ترتفع كلما تدرجت الخطوات في الارتقاء إليها !

أهو الاجتراح المتأبي عن أن يكون في المتناول ؟

يذهب البعض من الشعراء إلى مسافة تدعو للتأمل ، وذلك عندما يتصدى الواحد منهم للإحاطة بـ (جانب) من جوانب الشعر ـــ المادة التي يشتغلون عليها وينشغلون بها. فالتأمل الذي يأتي نتيجة للإفصاح التالي ليس سببه انكتام المعنى ؛ بل ربما لأنه حين يصل إلى منطقة القول نجده لا

يقول ، وإنما يقف ليدعونا إلى التفكر معه ليس أكثر : و (ليس أكثر) هذه لا تقع في باب التقليل من قيمة الإفصاح أبداً .

إن شاعراً مُتميزاً يمتلك تجربته الممتدة ، كصلاح استيتية ، يقول ضمن سياق الإفصاح المشار إليه، ما يلي :

(بموقعه كرأس السهم في المخاطبة ، يحتل الشعر مركزاً متقدماً على الإنسان من حيث أن الأخير في الجوهر هو كينونة ناطقة . في حين يبحث الشعر عن الكلام الذي سيأتي ، بمعنى الإنسان الذي سيولد . كلام في بحث دائم ، وإنسان في ولادة أبدية .)

هذا الإفصاح ، بما يتضمنه من تعدد لمستويات المعنى والتأويل ، يستدعي فكرة (المطلق) التي نوهنا إليها سابقاً . فكل الكلام الذي قيل ليس (هو) الكلام ، وجميع الشعراء الذين حاولوا هذا الكلام ليسوا في الدرجة الأسمى المنظور إليها .. وإليهم . كأنما الكلام يعيش ضياعاً وشتاتاً طالما الإنسان لا يتوقف عن التتابع ، فمتى يقع (الكلام الخالص) على (الإنسان الخالص) ؟

ليس هذا ما يستدعيه إفصاح صلاح إستيتية وحسب ؛ إذ نعثر فيه كذلك على فكرة تقول بأسبقيّة الشعر على الإنسان ، وبذا فهو من ناحية النشوء (وفقاً للأساطير أو للاعتقادات الدينية) يتدرج ليحتل مرتبة أرقى أو أسمى . فهو المنطوق الذي يحمله الإنسان الناطق ، وهو جوهره أيضاً : الإنسان (كينونة ناطقة.) ولكن ؛ وما دام الشعر في حالة بحث دائم عن الكلام المنتظَر الذي لم يأتِ بعد؛ فهل يعني هذا أن المسألة لا تعدو درجة من درجات الصقل المتقن للغة (الكلام) ليكون الإنسان ـــ الشاعر ـــ صاحبها هو الأقرب إلى حالة النشوء الأولى ؟

عند التمعن بجملة التأويلات المتولدة عن هذا الإفصاح لا يسعنا ، عندئذٍ ، إلاّ التساؤل عـن ماهية الإبداعات الكتابية / المكتوبة كالرواية والقصة مـثلاً . فالشـعر ، ومنـذ زمـن بعيـد، لم يعد (كلاماً ــ صـوتاً) منطوقاً بقـدر مـا بـات لغـة مكتوبـة ، أو بـالأحرى : تخـيلاً وتركيبـاً لا ينفصلان عن فعل الكتابة من حيث كونها لغة يتردد صداها داخل كاتبها ، وليسـت تصـويتاً لمخاطبات تجري خارجه وعلى مسمع غيره .

أين يقع الفارق ، عندها ، بين الشعر وسواه من (كلام) الإنسـان : الكـلام المكتـوب بفنيّـات إبداعية ؟ وهل ستبقى المساحة الخاصة بالشعر نصف مضاءة ؟

ذلك ما يدعو للتأمل من جديد .

مرة أخرى يتعـرّض الشـعر ، كماهيّـة، وعـلى أيـدي الشـعراء أنفسـهم، إلى عمليـات تخفيّـة وتوريّة وإلغاز وإرباك ، وذلـك بوضـعهم لـه في مسـاحة النصـف: نصـف الإضـاءة ، نصـف البوح، نصف القول ، نصف الإفصاح الدال على مدلول نفترض معاينته و (رؤيتـه) بكيفيـة لا تحتمل تخبّطاً في الفهم . لكنّه (كما سأمثّل على مـا أقـول) الإفصـاح الـذي يُـرسي تخبّطـاً في (الإفهام) من حيث البدء، فلا ينتج عنه غير طبقة إضافية من العتمة . فلنتأمل هذه الجملة الممتدة ذات الاستطراد ، ولنحاول تفكيك معانيها الجزئية سبيلاً للوصول إلى معناها الكلّي :

(نحن لا نبرّر الشعر وإنه لغنيٌّ عن أي مدافع، ولكن أحـاول أن أرى بوضـوح الإتقـان الـذي ترعرع في داخلي ، الذي يأخذ شكلاً ثابتاً من التخبّط إلى ذلك التلمّس في عتمـة الليـل، بحثـاً عن إتقان آخر أكثر صلابة ، عن أن أفهم أو لا أفهم وأتعثّر ، أحطـم، أضـيّع وأن أسـتمر في الفهم).

.. ثمّة ثلاث كلمات تستدعي منّا التدقيق نظراً لكون الجملة تنبني ، في معناها، عـلى أرضـية استيعابها أولاً لتنكشف ، إثر ذلك ، مفصحةً عن

(شيء) ممسوك. إنّ الكلمات المقصودة هي : (الإتقان) و(التخبّط) و(الفهم / اللافهم) .

كيف لنا أن نستوعب دلالة كل مفردة داخل سياق الجملة ، آخذين بالاعتبار (السطوع الأول) الذي تشكّله لدى قراءتنا لها، ثم نتدارك ذلك مفسحين المجال لآلية الإزاحة وتظليل المفردة بما يتيح لها تعدّد دلالاتها ؟

ففي اللحظة التي تجري محاولة الشاعر لأن يرى بوضوح الإتقان المترعرع داخله والمتّصف بالتخبّط الثابت والدائم والتوّاق إلى التلمّس الناغل في العتمة متوسّلاً العثور على إتقانٍ آخر محسوس به ؛ فإنّه لا يُبالي ـــ حينذاك ـــ بحقيقة أن يفهم أو عجزه عن ذلك، فيتعثّر ويتحطّم ويضيع ، دون توقفه عن واقعة الفهم المحسومة!

هذه اللحظة التي يشتبك خلالها فعل محاولة اجتراح الإتقان الثاني الأكثر اكتمالاً بفعل عدم الارتهان إلى تحقّق ذلك والركون إليه ، فإنّ الشاعر يستمر في الفهم . لكنّه فهمٌ مُلتبس يحمل نقيضه في داخله كاحتمال وارد أبداً . إذن؛ ليس هنالك من خُلاصة مقبوض عليها سوى ذاك التأرجح المتّصل بين نقطتيّ البداية والنهاية . مع ملاحظة أنّ البداية محسومة (البحث) في حين تبقى النهاية مضروبة بالشك .. ولذا ؛ فهي ليست منتهية . بمعنى أنّ الإتقان المبحوث عنه ما يزال ضائعاً في عَتمة الليل، والإبهام لم يُفصح عن مكنونه ، واللغز هو الحاضر الواضح الوحيد.

لقد تأتّى هذا المعنى لأنّ الشاعر تقصّد ، في الأساس ، أن يزرع المفردات / النقائض كوحدات لا تنبني جملته إلاّ عليها؛ وبذلك فإن تغطيسها في (ماء الالتباس) خطوة بدهية لا بدّ منها لإبقاء مسألة الإفصاح في منطقة النصف .

غير أنّ المفارقة الذكية تكمُن في بداية الجملة واستهلالها ؛ إذْ يُعلن الشاعر عن أنّه (لا يُـبرّر) الشعر لأنّ الشعر (في غنىً عن أيّ مدافع)!

لقد وصفتُ المفارقةَ بالذكاء ، لأنّ تبصراً حاذّاً يمتلكه هذا الشـاعر مفـاده أنّ ماهيـة الشـعر تعصى على التحديد ، وهي ليست بحاجة لمن يدافع عنها أو يبررها . ولذا ؛ جـاءت محاولـة (تشخيصه/ تمثيله) لتجواله داخل ظُلمة الشعر أشبه برحلة لا تتمثّـل غايتهـا إلاّ بهـا كرحلـة متصلة بلا نهاية : رحلة لا نهاية لها، كأنما (إيثاكا) ليسـت سـوى العنـوان الـوهمي لرحلـةٍ لا تبتغيها بقدر ما تبتغي ذاتها أولاً وأخيراً: طريق الوصول هي لذّة الوجود لا المحطة الأخيرة!

إنّ (لوران كاسـبار) ، الشـاعر الفرنسيـ الهنغـاري الأصـل ، صـاحب الجملـة موضـع التأمّـل، ينشغلُ بكتابة المقالات الفلسفية إلى جانب كونه يحـترف التصـوير الفوتـوغرافي .. كـما أنّـه جرّاح . ونحن ، عـلى ضـوء معرفتنـا بـذلك ، نسـتطيع أن نفهـم تلـك المفارقـة الذكيـة التـي اجترحها بوعيٍ مقصود تماماً . فمن يتعامل مع المحسوسات المحسومة (الجراحة ــ المرئيـات كموضوعات للكاميرا) ، ويشتغل بالمفردات ذات البعد الدلالي المحـدّد (الفلسـفة) ، لا يُمكـن أن يكتب جملة إلغازية كهذه دون دراستها وبنائها وتقليبها على وجوه معانيها أكثر من مرّة

إذن: نحن أمام سؤال بلا جواب : (ما هو الشعر؟)، ما دُمنا نحتكم إلى لوران كاسبار . فهـو ، ومنذ البداية ــ البداية الأولى لجملته التي سـأوردها الآن ـــ يُغلـق البـاب أمـام أيّـة إجابـة تحتمل الموافقة العامة / المثقّفة ؛ إذْ يقولُ مسـتنداً إلى عنصر الشعر الأول ــ اللغة :

(تأبى لغة الشعر أن تنضوي تحت أي فئة في تصنيف جامد ولا يُمكنها

أن تقتصر على أيّ وظيفة أو صياغة . وهي إذْ تأبى أن تكون مجرّد أداة أو زُخرف ، تبحث عن العبارات التي تجرف العصور والفضاء الهارب ، وتؤسّس بذلك من أحجار وتاريخ مرقداً لهبائها المنثور..)

.. حيال ابتداءٍ كهذا ، لا مندوحة من إبداء المصادقة على (منطوقه) الخاص بتأبّي لغة الشعر (لغة الإبداع في كافة تجنيساته) عن أن تكون ذات وظيفة ومجرّد أداة زخرفية ، غير أنّ وصوله إلى أنها تسعى نحو هبائها المنثور يضع الكتابة بمجملها في سياق اللاجدوى ، ويرسمُ سؤال التشكيك بمبدأ وجودها ليحضر في الواجهة ، خاصة حين يستطرد واصفاً إيّاها : (إنّها ذلك الفِناء الخلفيّ المتلف المغزوّ بالأعشاب ، ذو الجدران المغطاة بالطحالب حيث يتأخّر نور المساء للحظة).

.. كم هو جميلٌ هذا المشهد الأخير وكم هو ناغلٌ في حسيّة ذات أجنحة! غير أنّي أظلُّ محتاراً في الغاية القصوى من جملة الشاعر : أهي تغطيس الدلالات في ماء الالتباس الدائم (صورة شعرية) ، أم مجرّد اختبار لثراء اللغة في كونها مصدر إغماض بقدر ما هي وسيلة إيضاح؟

كونديرا شاعراً

عند قيامنا بإجراءات القراءة المتمعنة للإفصاحات المكثفة التي تصدر عن شخصيات لها تجاربها الأكيدة ، فيما يتعلق بالشعر ــ أكانت تلك التجارب كتابية أم قرائية متأملة ــ ، فإنَّ استنتاجاً لازماً سوف يتولد لدينا ومفاده : ليس ثمة رأي يمكن له أن يتبلور بمعزلٍ عن خصوصية صاحبه الشخصية . كما ليس ثمة خصوصية لهذا الرأي دون توفر التجربة، القراءة ضمن المناخ الخاص لصاحبها من حيث إستحالة أن تكون تكراراً لسوابقها، أو متطابقة تماماً مع تجارب ــ قراءات لاحقة عليها .

من هنا ، إذا صَحَّ هذا الاستنتاج على نحو تعميمي ، فإن الاقترابَ من ماهيّة الشعر عبر إفصاحات كهذه تكشفُ عن آراء أصحابها لن يكون، في حقيقته ، إلا اقتراباً اجتهادياً نسبياً قد يَصْدُقُ إلى حد كبير مع مناخ التجربة الخاصة معبراً عن خلاصتها ، لكنه لا يصدقُ بالضرورة مع (الخطو الواثق) باتجاه دخول بوابة الشعر (كماهيّة) ، والولوج إليها في رحلة كشفٍ متكاملٍ لها وإضاءة سابرة لكليتها .

إنه استبارٌ شخصي وحسب . وإنه حفرٌ ذاتي متلازم ، في شروطه

وظروفه وآنيته ، مع كلية الذات المتشخصة التي تُجري هذا الاستبار والحفر من غير (إلزام) بالمصادقة على نتائجهما ــ حتى وإنْ لاقت قبولاً منا أو استحساناً ، حتى وإنْ صادفت تقاطعاً وانسجاماً مع سوانا ، حتى وإنْ تكاملت في (منطقها) بحيث يصعب تفكيكها أو تَحلُّت باتساق لغوي وسياقي لا مجال لأن نفتح ثغرةً فيه : إنها نتائج الاجتهاد الشخصي ورؤية صاحبه ، وليست إمساكاً يوثق به بحقيقة الـ (ماهيّة) قيد البحث والمعالجة ـــ أو بالأحرى ــ قيد البحث والتقصي من خلال المعالجة التي تظل لصيقة بصاحبها ، مهما ابتعدت في التاريخ نحو الوراء أو للإمام صوب المستقبل، إذ هي لم تصدر إلا عن ذاتٍ تحاول تكثيف العالم على نحوها هي وكما تراه تبعاً لزاويتها الخاصة .

يُورد ميلان كونديرا في متن روايته (الخلود) إفصاحاً عن هدف الشعر، ضمن جملة ما نثره في هذه الرواية من آراء حول الفنون ، حدده كالتالي : (إنْ هدف الشعر لا يتمثل في إرباكنا بفكرةٍ مدهشة ، بل في جعل لحظة من لحظات الوجود صعبة النسيان وتستحق الحنين الذي لا يطاق .)@

إنْ تدقيقاً متأنياً في المرامي التي يختزنها هذا الإفصاح سرعان ما تتكشف لتقول ما يلي : على عكس ما هو مشاع عن الشعر في تفردهِ بإنه يحمل الإدهاش (بصرف النظر عن مصدر هذا الإدهاش فكرة أم صورة) مما يقود إلى إحداث تلك الربكة الجميلة لدى تلقيها بالقراءة ؛ فإن الشعر يحفظ في داخله لحظة وجود تتحلى بالصمود في وجه النسيان ، وتتصف بالحنين حد التشبع الكلي لأنها في ذاتها تستحق ذلك .

ونحن ، حيال هذا التصريح ــ الإفصاح الواضح في جزئه وفي كُلّه فيما يختص بالشعر ، لا نعثر على أي مسافة ابتعاد تفصله عن نصوص

كونديرا الروائية السردية . فهو يعمل طوال الوقت ، وعلى مدار الكتابات المتتابعة ، من أجل القبض على تلك اللحظات ذات الأثر الخاص والمذاق الشخصي وتكريسها ــ تجسيمها ــ تمثيلها داخل نصوصه عبر شخصياته المتضمنة أبعاد المفارقة (حتى وإنْ بدت ساخرة تقهقه) ، وثمة الحنين أيضاً الذي لا يطاق . وبذلك ؛ هل لنا أن نسترسل لنستولدَ استنتاجنا القائل بأن ميلان كونديرا ليس غير (شاعر) يمارس الكتابة السردية بتميّز وامتياز ؟

إني أميلُ ، على نحو شخصي ، للمصادقة على هذا الاستنتاج لسببين:

الأول : أن إفصاح كونديرا لا يحمل تناقضه في داخله وإنما هو تناقض خارجي ؛ إذ أن الهدف الذي حدده للشعر يطابق إلى حدٍ مثير ما يشتغل عليه هو كثيمة أساسية في جميع أعماله . ولكنها ، في عُرف الأسماء والعناوين ، ليست شعراً بل سرداً ونثراً قصصياً وروائياً . وما دام الأمر كذلك ؛ فللمرء مشروعية أن يفترض وجود أرض يتعايش عليها الشعر مع النثر الفني في ما هو أبعد من الصور والتخييل ، وما يتعدى اللغة الخاصة كذلك. وربما تتسع ــ لا بل ثمة ما هو مؤكد على أنها أرض تتسع لتحتضن كلا الجنسين (الشعر ، وخاصية روائية قصصية متعينة) بحيث يمكن الحديث عن حالة التماهي في نقطة ما ، أو عند اجتراح اجتهادٍ ما سوف يأتي .

والثاني : أن التحولات الكبرى التي جرت على جسد (القصيدة) وأحدثت تغييراً ملموساً في ملامحها الرئيسة مما أدى إلى التساؤل عن مدى انتسابها للموروث عنها كما عرفناه ، إنما هي تحولات تكفي لأن نستدلّ بأنها ما كانت إلاّ بسبب من احتمال ماهيّة الشعر حدوث ذلك كله بما لا

يتناقض معها ، أو يكسر فيها روحها .

أما نقطة التساؤل عن مدى الانتساب الحقيقي (غير الـمُهجَّن) ، فهي التي تأتي عادةً من حُرّاس الماضي الذين ليسوا ، في الحقيقة ، سوى السجناء المقيمين داخل الأقفاص ، وإنْ لم يدركوا ذلك .

لكنها ، كما أبتدأتُ وقلتُ ، ليست غير اجتهادات شخصية ذات صلة بالتجربة ــ القراءة الخاصة بمناخات الشخص ، إلا أنها تقدمت الآن خطوةً جديدة فصارت : التجربة ــ القراءة ــ والكتابة .. أيضاً .

(*) ميلان كونديرا: الخلود ، ص 29، ترجمة محمد درويش، دار أزمنة للنشر والتوزيع عمان 1998.

هل الشاعر ساحرٌ حقاً؟

غالباً ما أجدني أقتربُ من الغيظ حين أسـمع كلاماً يفيـدُ بـأنَّ (كـل كاتـب يتـوقُ لأن يكـون شاعراً)، أو أنَّ تَضَمُن السرد عند بعض الكتّاب للصور الشعرية إنما هو (دلالـة عـلى إمكانيـة توفُر الشاعر في كاتب هذا السرد). والسبب في حالة الغيظ جرّاء تصريحات كهذه، كـما هـو واضح هنا، الإيحاء المستتر اسـتتاراً شـفافاً بـأن الشِـعْرَ يقـع في مرتبـة أعـلى عـن سـواه مـن الأجناس الكتابية، ويتصّفُ بسمو صَعْب لا يصله أو يرقى إليه السرد والسارد معاً.

حيال واقعة التفضيل هذه، والتي تحتوي على تراتبية طبقية تفرّقُ بين أجناس الكتابة، كأنمـا هي تمييزٌ بين الأعراق ودماء الشعوب، لا يسعني الاكتفاء بالسؤال الاحتجاجي عـلى حقيقـة هذا الطرح المتسم بروحية التعالي وتثبيـت المبـدأ الفاسـد في الفـن بوجـود مـا هـو (أعـلى) بالمقابل مما هو (أدنى) ، بل أراني أتوجّه بالتساؤل عن الخصائص الخاصة بالشعر، تلك التـي تشكلُ من منتوج اللغة والمخيلة والخبرة نَصّاً شـعرياً يبتعـد عـن النـثر أو السرد عـلى نحـوٍ عامودي باتجاه التميّز الأعلى.. وليس أفقياً بمعنى الافتراق والتجاور.

لذلك، فإنَّ فَتْحَ السؤال على البداهة وبساطة الأمور يُشكِّل ما أراهُ صواباً في براءة الإجابة، عندما نقلبُ سؤالنا إلى الوراء ــ إلى البدء ، ليكون كالتالي : (هل ثمة فنونٌ أسمى؟ هل ثمة مراتب مُسبقَة لأجناس الكتابة قامَ القَدَرُ، أو التاريخ، برسمها على درجات السُلَّم نهائياً وقطعياً؟ هل ثمة هَرَمٌ للكتابة وسائر الفنون تتدرّج فيه من القاعدة إلى الرأس صعوداً.. ومن الرأس إلى القاعدةِ نزولاً؟)

إنَّ الإجابة القاطعة بالنفي على جُملة أسئلة كهذه، وغيرها شبيهة بها، قد لا تكون كافية (بل هي ليست كافية بالتأكيد) ما دامت (الهالة) الاستثنائية باقية تلتفّ حول الشِعر كأنما هو طيفُ نبيٍّ أبيض يتراءى في الأحلام خفيفاً، قوامه عصيٌّ على التعيين، تتمُ رؤيته ويستحيل القبض عليه، يُشْعَر به لكنه ينأى عن التعريف الـمُحدّد، يرفضُ الركون إلى إطارٍ ينسجنُ فيه فيحطمه كُلّما ضاق عليه لينطلق صوبَ فضاءات جديدة.

وهكذا، وباقتراحات تنظيرية وتجريدية متنوعة ومتعددة تبعاً لتنوّع تجارب الشعراء وتعددها، نجدُ أنَّ حُريّة منفلتة واستثنائية أُلحقت بالشعر، في حين سُيُجت بقيةُ أجناس الكتابة بتحديدات من المفاهيم ذات أُطر متعيّنة اقتربت، في كثير من أحوال النقد التنظيري، من توصيفات العِلْم الوضعي فكانت، عند التفحّص الجزئي خلال القراءة، أشبه ما تكون بالسوائل في قوارير المختبرات، أو ــ إنْ شئنا ــ أقرب إلى الفئران في صناديق التجارب.

تُرى، ما السبب الكامن وراء هذا الإعلاء الخاص للشأن الشِعري، والذي يبدو في مختلف جواهر التعريفات أو اجتراحاتها؟ ما السر القابع في الطبقات السُفلى للمفاهيم الموروثة عن الشعر، والتي تُخلّصه من (تراب الأرض ودَنَسها) لتحلّق به في (صفاء السماء وطهارتها)؟ ولماذا

حين تصير محاولات الولوج إلى الشِعر من أجل (فهم) آلياته الخاصة ، تتحوّل اللغةُ إلى التهويم والهروب من التعيين، خلافاً لأجناس الكتابة الأخرى؟ فعندما يتعلّق الأمرُ بالشعر تبرزُ الحُجج القائلة بأنه (جوهرٌ) يتأبّى على قدرة اللغة في إحاطتها به، وكأنه أعلى منها رُغْمَ استحالة تحققه كنص (القصيدة) دون الانجبال بها. بينما نرى جُرأةً في اقتحام (كُنه) الرواية والقصة بإخضاعهما ، كجنسين مكتوبين عبر اللغة، إلى التشريح التفصيلي وصولاً إلى إعادة تركيبهما عبر أشكال تحاذي القوانين في دِقّتها وحساب مدى الالتزام بها أو الانحراف عنها والخروج عليها.

بناءً على هذا، هل يجوز لنا التساؤل عمّا إذا كان الشعر يتخلّق مما هو (روحاني) خارج (الأشكال)، بينما بقية الأجناس الكتابية يتم تكوينها من (مواد محسوسة) ينبغي أن تخضع (للأشكال) حتى يصير لها أن تُفْهَم؟ وبالتالي فإنّ للشعر صفة (الـمُطلق واللامحدود) في حين تنحبسُ الكتابات الإبداعية الأخرى داخل (حيّز) الأطر و (محدوديتها)؟ وللتدليل على هذا، فإنّ ذاكرتنا الثقافية تحتفظ بكثير من التعريفات المحدّدة والمؤطرة لكل من الرواية والقصة، وما علينا سوى استحضارها بالمقابل من أمثلة على (التعريفات الهلامية) للشعر، ومنها ما قاله أرشيبالد ماكليش: (نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنحَ وجوداً؛ ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى).

وكذلك عن الخيال الشعري بحسب بودلير: (أشد المواهب علمية لأنه وحده يفهم التجانس الكوني.)

وعند نتاج الشعر كما يؤكد وردسورث: (الغبطة التي ينالها الإنسان من رؤيته للتماثل في اللاتماثل هي ينبوع نشاط عقولنا وغذاؤها الرئيس).

وما حَسَمَ بأمره طاهر رياض في قوله: (هل يمكن لأحد تعريف العتمة؟ كل ما تستطيع أن تقوله هو أنها تنتج عن غياب الضوء ، لكنك لا تستطيع وصفها أو رسمها (هل يمكن رسم العتمة؟) أو وضع حدود ومقاييس لها، ومع ذلك فإنك تحسّها بحواسك وتدركها بمداركك وتتذوّق وجودها وأثرها... وكذلك الشعر.)

أحاول الآن أن أختم الملاحظة دون أن تُختَتم المسألة قيد التفكير بسؤالٍ عارض: (هل ثمة للشعر ارتباطه الغامض بسحرٍ بدائي ــ قبل تاريخي لا يخضع للتفسير، وبالتالي فإنَّ تماهياً شفيفاً بين الساحر والشاعر يحضر ولا نراه؟)

ليس الشعر وحده

من بين ما قرأت مـن طروحـات في دراسـات أو مقـالات تُنْشَرُ ـ وتنتقـل بيننـا عـبر المجـلات والصفحات الثقافية، كان هذا الطَرحُ القاضي بـأن الشِـعرَ ـــ في وجـهٍ مـن وجوهـه ـــ هـو المزيج الفريد من لقاء فاعلين هُما الذاكرة والخيال، وأنَّ الشعر لن يتأتى عن أحدهما وحـده دون الآخر. فالذكرى، مهما تحلّت بحضور قوي عند الشاعر، ليست هـي ذاتهـا التـي تتفـتّح في القصيدة؛ إذ يتم التحوير فيها وتحويلها إلى (واقعـة) أخـرى ومختلفـة مـن خـلال إعـمال الخيال فيها. فالتذكر في الشعر فِعْلٌ يمـرّ عـبر الخيـال ؛ بمعنـى أن الشـعر يتخيّـل المـاضي ولا يتذكره.

لقد استوقفني هذا الطَرْح وَحفّز فيَّ شـهية التسـاؤل عـن خصوصـيّة الشـعر في تعاملـه مـع الذكريات، وعمّا إذا كـان وحـده دون غـيره مـن الأنـواع أو الأجنـاس الأدبيـة الأخـرى الـذي يتفاعل معها من خلال تمريرها في موشور الخيال.

لن يكـون زعمـي اجتهـاداً جديـداً إذا مـا قُلـتُ بـأن لا شيء نستحضره مـن المـاضي، داخـل نصوصنا الأدبية كافة، سيبقى هو الشيء ذاته ، بصرف

النظر عن ماهيّة الكتابة الأدبية من حيث التجنيس، ومهما اتسمت الذاكرة بقوة الاستحضار ونسبية الحيوية الكامنة فيها.

وبعيداً عن التأريخ الشفاهي الشعبي غير المدوَّن، والخاص بتسلسل العشائر والحمائل والعائلات وتحوّل البُلدانيات، فإنَّ الجسم الأكبر من أحاديثنا ذات الصِلة بالماضي يتشكّل وفقاً لقُدرة الخيال الشعبي على تعبئة الفراغات الحادثة بسبب النسيان، أو لأن (ملاحة) الحديث تستوجبُ تحريفاً لحقيقة ذلك الماضي. كأنما مَلكة (التأليف) الفطرية كان تتجلى في كيفية (التوليف) بين اقتطاعات متناثرة ولصْقُها إلى بعضها من خلال التشويق القادر على خَلْقِ ماضٍ جديد. ماضٍ ليس هو الماضي الذي كان فعلاً، لكنه، عند المنصتين المستمتعين بصوت المؤلف الحَكّاء، هو الماضي الذي يقبلون به على نحوهم الخاص: هو الماضي الذي (يكون) الآن ــ لا بل أكثر من هذا؛ إذ أنه الماضي الذي يقبل أن يكون في كل (آنٍ وأوان) في المستقبل أيضاً.

إنّ نقل الماضي إلى الحاضر، بالحديث عنه أو الكتابة بشأنه، هي عملية إعادة تركيب واعية يكون القصد منها (بحسب الفاعل) تصويب المنقول وإدراجه في سياق مفهوم تم حفره بواسطة ثقافة ما وبتأثير مباشر منها. وكذلك الأمر في الكتابة الأدبية، مع فارق أن ذكريات الماضي لا تمرّ في موشور الخيال فحسب؛ بل هي ذكريات مسترجَعَة بفعل خيال جرى تخصيبه بجملة انفعالات وتجارب ورؤى ومواقف لها صفة التراكم ــ وهو تراكُم خاص بصاحب الكتابة ــ يكتسبُ نَصُّهُ خصوصيته منه لا من سواه. ناهيك عن أن اللحظة الحاضرة حين الكتابة تملكُ سطوتها المؤثرة في جعل النَصّ يتخذُ لنفسه موقعاً نسبياً من المادة المستعادة، أو الذكرى المركبة على نحوٍ جديد.

حيال ما سبق نرى أن كل شيء ينتسبُ إلى الماضي يشكّلُ مادةً أولى قابلة لعمل أدبي قادم، أو قيد التكوين، بغضّ النظر عن هويّة أو اسم الإبداع الذي تضمّن الجبلة الجديدة وتجلى ظاهراً تحت يافطتها المكرّسة. والمُراد من هذا أن ليس الشِعر وحده الذي يتذكّر الماضي من خلال الخيال ويكتسب هويّته جرّاء ذلك المزج؛ بل هي جميع صنوف الكتابة الإبداعية لحظة قيامها على الماضي واسترجاعه، أكان ماضياً شخصياً أم ماضياً عامّاً يشمل الجماعات والمجتمعات وحتّى الأمم.

فالرواية والقصة القصيرة تتذكّران الماضي مجبولاً بفيوضات الخيال ومياه الأشواق المستحيلة، ونابضاً باختلاجات الأحلام الشخصية التي نهضت على عافية فتيّة ثم تحطّمت فوق خيبة مشاريعها الكبرى .. والصغرى كذلك.

والخلاصة تُفصح عن حقيقة أن كلّ إبداع لا يستطيع إلاّ أن ينتسب إلى سلالة الخيال. وما دام الأمر كذلك ؛ فإنّ الماضي بذكرياته سيكون في جميع أجناس الإبداع قابلاً لأن يتشكّل من جديد .. وفي كل مرة يُعاد إنتاجه.

أريـــد أن أعـرف

هو ارتباك القصيدة العربية في آخر تجليّاتها المكتوبة لدى الجيلين الأخيرين في أواخـر القـرن العشرين والألفية الثانية!

لقد أثار القاص الأردني يوسف ضمرة عبر مقالة لـه في (الـرأي الثقـافي)31/12/1999 (اليـوم الأخير للقرن والألفية) جوهر حالة الشعر الأخيرة والتي يمكن لنا ويجوز، أيضاً، القياس عليها لنرى إلى أين يمضي الشعر في حياتنا ــ نحن العرب الذين طالما تفاخرنا به واعتبرناه وما نـزال (ديواننا) الأبدي!

أجل. ثمّة ارتباك عام يشمل الشعر الحالي ويتمثّل في (ماهية) القصـيدة المعمَمـة والمعروفـة بقصيدة النثر، في الوقت الذي يمتد هذا الإرتباك إلى القارئ نفسه حيث نجده يطرح السـؤال القديم (كأنما ليس هنالك من تاريخ طويل وحافل) عن المعايير، ولو في حدودها الدنيا، التي تؤشّر على خاصية الشعر وتميّزه عن سواه من الكتابات. فبعد أن طوينا التعريـف التقليـدي القائل بأن الشـعر (كلام موزون ومقفّى ولـه معنـى)، وعبرنـا مرحلـة قصـيدة التفعيلـة منـذ بداياتها حتى إشهارها لمراوحتها المتعَبَة عند آخر روّادها؛ نجد أنفسـنا حيـال كتابـة تجاهـد وتعمل على ترسيخ نفسها وارثة أصيلة لمجمل المعطى الشعري العربي عبر القرون.

إنّها قصيدة النثر. وإنها الكتابة الحاملة لإشكالية رئيسة تتعلّق بتجنيسها وبالتالي بمدى صلتها بالشعر وانتمائها إليه. فما دام التعريف التقليدي قد تمّ التراجع عنه، والتفعيلة تعبت وأسلمت أمرها لتاريخها القصير جداً؛ فأي ركيزة تستند إليها قصيدة النثر في التعريف على ماهيتها بلغة واضحة للجميع، ومتفق عليها من قبل الجميع؟

لقد أشار يوسف ضمرة إلى فقداننا للمعايير والقواعد وأبقى (ولو في مجال الإفتراض) للحسّ الشخصي مكانته ودوره في تلمّس الماهية الشعرية لهذا المنتَج الكتابي. غير أن هذا الحسّ الشخصي ــ ولأنه شخصي ــ ليس معياراً ثابتاً نعتمده في مسألة الشعرية الماثلة على أوراق القصائد النثرية المنثورة حوالينا وبتناسل لافت يبتغي وقفةً جادة وعميقة بحق. إذن؛ كيف لأي تقييم أن يستقيم وينال الاعتراف إذا كان فاقداً للإجماع، أو للأكثرية على الأقل؟ فما هو شعريٌ عندي بناءً على حسّي الشخصي أو ذائقتي ليس كذلك عند غيري لاختلافه عني في حسّه أو ذائقته.

بعيداً عن التطرق إلى الخلفية العامة التي تحرّك عليها الشعر العربي خلال العقود الستة الأخيرة وصلتها بالمشروع الثقافي ـــ الحضاري العربي وانتكاساته (إذ يحتاج هذا الأمر إلى جملة دراسات)؛ فإنّ بعض الإشارات التي سجّلها يوسف ضمرة تتحلّى بمصداقية أكيدة ، منها (تشابه القاموس اللفظي للشعراء)، وضرب بـــ (فاكهة الروح) مثالاً على ذلك. والطريف في المصادفة المحضة أن تشتمل قصيدة لشاعر منشورة أسفل مقالة يوسف، وفي سطرها الأول، ما يعزّز ذلك، إذ يقول : (سأذكر لريحانة الروح) مكرّراً إيّاها مرةً أخرى بعد سبعة سطور!

إنّ اقتران الروح بكل ما هو طيّبٌ من فاكهة وأعشاب وغيرها من

عطاء الطبيعة ليس هو التمثيل على مضمون الأزمة التي نعيشها مع المعمّم من شعرٍ أخير ــ بالطبع؛ لكنّ افتقاد الخصوصية في غالبية النصوص يشكّل بذاته مأزقاً حقيقياً. فالنصّ الفاقد لخصوصيته هو الشاهد على خصوصية مفقودة لدى كاتبه ، بما يعني عدم الركون إلى ما هو خاص في التجربة .. والعمق الثقافي ــ المعرفي .. والرؤيا .. واللغة .. والغاية كذلك. فأن نكتب نصوصاً دون دراية بموقعها على خريطة جنسها تمايزاً واختلافاً لا يؤدي، في التحليل الأخير، إلاّ إلى جهل غير معقول وغير مقبول بماهيتنا وماهية المشروع الكتابي الذي نحن بصدده .. ولو على صعيد التخيّل.

ثمّة نقاط أثارها يوسف ضمرة تستحق الدراسة المعمّقة، ولا يسعني غير الموافقة عليها والإصطفاف إلى جانبه في دعوته إلى التفكير بأيّ (دوّامة هائلة يعلم الله متى وكيف سنخرج منها؟).. وكان يعني القصيدة العربية.

وأختم مقالتي (دون أن أختم تأملي بمسألة الكتابة الشعرية) بالسؤال التالي: ــ أليس غريباً أن يكون التعرّض للحالة الآنية التي يعيشها الشعر العربي قد جاء ، هذه المرة، من قاصّين؟ وهل ثمّة سكوت وكأنما (في الفم ماء) عند عددٍ كبير من الشعراء؟ وهل ثمّة تواطؤ غير مفهوم يعبّر عنه هذا السكوت المريب؟

لست أدري، لكنّي أريد أن أعرف ــ وبصدق.

نرثي الشعر أم الإنسان فينا؟

هل نعلنُ عن رثائنا لكل ما له علاقة بجوهر الكائن الإنساني، ولكل ما يصدر عن هذا الجوهر من رؤى أو مواقف تجاه المحيط الصلب الذي يعيشُ فيه هذا الكائن مشكّلاً له حاضنةً نُزعت عنها خيمة الأكسجين؟

كأنما ونحن في الألفية الثالثة من التاريخ الرسمي للبشرية، نعلنُ النذير ونُعلي صرخة الاستغاثة وسع الكرة الأرضية مطالبين بتخصيص يوم عالمي للشعر هو الحادي والعشرين من شهر آذار. هي صرخةٌ أطلقتها اليونسكو بإعلانها في بيانها (أنّ وسائل الإعلام والجمهور لا تتعامل مع الشاعر بجديّة)، بما يعني أن ارتداداً كبيراً عن الشعر قامت به المجتمعات جميعاً ، ومن خلال آلية تفاعل متبادلة بين هذه المجتمعات ووسائل إعلامها المختلفة.

إذن؛ نحن بصدد انحسار عام للشعر عن حياتنا لصالح شتّى صنوف الماديات الطاغية على يومنا المستهلَك والمعلوك. وهذا، حين يكون التمعّن فيه كأمرٍ يتضمّن دلالات تتعدى الشعر كنوع كتابيّ، إنّما هو ضمور واضح لجوهر الكائن الإنساني برمته قد أصاب كافة الأنواع ذات العلاقة بالروح التي تشقّقت والتي عبّرت وتعبّر عن التوق الأبدي للنظافة، واستنكار

تسليع الإنسان وتشيينه، أو تحويله إلى مجرّد رقم في أجهزة الحاسوب وفق معادلات رياضية بحتة.

ففي اللحظة التي تقوم فيه اليونسكو بتوثيق الحال الذي وصل إليه الشعر عند دعوتها (لإعادة الاحترام إليه في وسائل الإعلام بالكفّ عن اعتباره فناً مهملاً وزائلاً) ، فإنها في حقيقة الأمر تشير إلى أنّ حالة عدم الاحترام هذه إنما تشمل الإبداع الأدبي والفني بكافة تجلياته من رواية، وقصة، ومسرح، وفنون تشكيلية وموسيقية، ونقد، ومعايشة تذوقيّة، وتدريب للذائقة على القراءة البصرية أيضاً للظاهر البائن على نحوٍ يتيح للفرد أن يستجلي المخبوء والخفيّ والمنزوي غير الوقح في مناحي حياتنا المطمورة تحت أثقال الرداءة ذات البريق والرنين.

قد يكون للشعر أزمته الصارخة والمدوّية في أرجاء المعمورة ولدى جميع الشعوب بثقافاتها المتعددة، وهذا ما أكّده بيان اليونسكو وما تؤكده وقائع الإقبال العملي على حيازة المطبوعات الشعرية بعامّة. ففي الولايات المتحدة الأميركية (نحن نتحدّث هنا عن قارّة) لا يتعدّى المطبوع من ديوان الشعر الألف نسخة، كما أفاد بهذا الشاعر الأميركي من أصل كوبي (بابلو ميدينا) . وكذلك ما عاينه طاهر رياض وغيره من الشعراء العرب في (زياراتهم الشعرية) لفرنسا ، ناهيك عن وضعه المتراجع في حياتنا العربية.

وبعيداً عن ذلك بما يُفصح عن نتائج الأزمة، ثمّة ما يمكن تسميتها بـــ (الدربكة) داخل الشعر كشكل متحوّل بات غريباً عن مألوف عموم المجتمع، وموضع مساءلة عند المثقفين والقرّاء التقليديين أيضاً. وأعتقد أن هذا يؤشر على وجود انزياح في مفهوم الشعرية أكثر من كونه مجرّد تحوّل في الشكل الذي تتجلّى القصيدة من خلاله؛ وذلك لأمر طبيعي إذا ما

أخذنا بمنطق التلازم الحتمي ما بين (غير الممسوك والشعوري ـــ الرؤيوي) عند الشاعر و(محاولة القبض عليه أو الاقتراب منه) عبر الاستعانة باللغة ــ مع تحفظي الشخصي على أيّ تعامل فنّي إبداعي مع اللغة باعتبارها مجرّد أداة نقل.

ونحن ، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الفرد الاجتماعي اللاهث وراء رغيف أبنائه وحمايتهم تحت سقفٍ يكفل لهم وله حق الكرامة؛ فإننا والحال هذا سنكون قد ظلمناه عندما نقوم بقراءة غير صحيحة لإفادته بأنّ (ليس بالشعر يحيا الإنسان). لكننا ، ولكي نتجنّب جميعنا خطأ القراءات الناقصة ، علينا صياغة الجملة على نحوها الصحيح وذلك بتكملتها هكذا : (ليس بالشعر وحده يحيا الإنسان) ، بذلك يمكننا فهم الفرد داخل مجتمع لا يتوانى عن طحن أرواح أبنائه. وكذلك ، ولتكتمل آلية التصويب ، على مؤسساتنا التربوية والتعليمية إعادة النظر في كيفية تأسيس الإنسان الذي سيكوّن مستقبل مجتمعنا في كلّ يوم وعلى مدار العمر والسنوات.. وليس الاكتفاء بيوم واحد في السنة لا معنى له ، اللهم إلاّ باعتباره يوماً للرثاء!

الشعر والمجتمع :

تصويب علاقة

كان لإعلان منظمة اليونسكو عن الحادي والعشرين من شهر آذار من كل عام (يوماً للشعر العالمي) وقعه المتسم بالتناقض عند المعنيين بالشعر؛ إذ أحدث ردّات فعل كشفت عن التباين الكبير في الوعي على موقعه في حياتنا ، وعلى حقيقة حالة الاضطراب التي يمرّ بها، إنْ كان في مستوى المتلقي ، أم المنتج له في الوقت نفسه.

فبين الترحيب بهذا الإعلان واعتباره إعلاءً لمكانة الشعر تقوم به منظمة دولية، واستنكاره على أساس عدم قبول النظر إليه كحالة تعاني من التراجع والضمور تستدعي معها تخصيص يوم في كل عام للتنبيه إلى ضرورة الالتفات الجدّي من أجل معالجته ؛ أقول : بين هذين (الموقفين) المتناقضين تمدّدت اللامبالاة على المساحة الكبيرة الفاصلة، وكان البرود المجتمعي حيال المسألة سمة عامة لا مجال لأيّ خطأ في قراءتها.

هنالك إدبارٌ عن الشعر وعن قراءته بات صارخاً إلى درجة الفضيحة.

وهنالك تحوّلٌ يجري في داخل بناه ولغته يتسارع بمعزل عن قدرة المتلقي على تفهمه، والتأقلم معه ليدخل وإياه في سياقٍ تفاهمي يمتلك

(اللغة المشتركة) ، ويعيش معه فوق أرض مهادنة تمّ تفكيك (الشيفرة) الخاصة بها بحيث تستقيم العلاقة بينهما ويصير للحوار مبرّره المفهوم.

إنّ الفضيحة ـ كمدلولٍ مجازي لا يستند إلى الأخلاق بل يعني الكشف الكامل ، إنما هو فقدان التواصل المجتمعي مع النتاج الشعري واعتباره من (الأمور الخاصة) بأصحابها لا غير ، وبالتالي فإنّ كل ما يحدث (هناك داخل تلك العوالم) ليس أمراً يوجب إدخاله ضمن أولويات العيش.

لكننا، ولغاية النظرة المتوازنة قدر الإمكان ، علينا الإقرار بحقيقة أنّ مريدي الشعر والمتفاعلين معه ، وفق سويّة عالية وشبه يومية ، ما كانوا يوماً ليشكّلوا نسبة كبيرة داخل شرائح المجتمع. فهم ، وعلى مدار التاريخ الذي تحوّلت فيه قراءة التدوين إلى ضربٍ أساس من ضروب الاتصال والحوار القائم بين القدح الذهني من جهة وشرارته في المجتمع من جهة مقابلة، ليسوا غير فئة قليلة بحسب جميع المقاييس ، ثم تمّ الاتفاق على تسميتها بجماعة (النخبة) . إلاّ أنّ السواد الأعظم من الرأي السائد ضمن أوساط المتعلّمين (وداخل الذهنية المتوارية خلف العديد من مسلكيات الشعراء حتى) يقضي بالخضوع للإرث القائل بأنّ (الشاعر ضمير مجتمعه ولسان حاله).. وعليه؛ فإنّ الخطأ الأكبر يتمثّل في أنّ وهماً موروثاً عن (دور) الشاعر والقصيدة ما يزال يراود طرفيّ المعادلة ويتحكّم بطبيعة ما ينتج عن علاقتهما على ضوء الواقع كما هو حقاً.

ماذا أريد أن أقوله بناءً على الإيجاز السابق؟

أريد أن أقول إنّ مكانة الشعر داخل المجتمعات وفي حياة الأفراد ليست مكانة كبيرة، أو هي ليست بذاك القدر المبالغ فيه، والذي عشنا

عقوداً عديدة نقتات على وهـم تـاريخي تمّـت معاينـة بعـض مظـاهره في الوقـائع العربيـة القديمة على نحوٍ تغلّبَ الجزءُ فيه على الكلّ. أو انسحبت حكاياتُ الشعراء بين أروقة قصور الخلفاء، والأمراء، والقادة لتكون مشهداً افتراضياً للحواري والأزقـة الشـعبية داخـل بغـداد ، ودمشق، وغرناطة، وبقية الحواضر العربية في أزمنة (الازدهار) الثقافي.

إنّ التقييم المتزن لمدى الهوّة القائمة بين الشعر والمجتمع في حاضرنا الراهن يستوجب، فـيما أزعم ، إعادة النظر الموضوعي بطبيعة علاقته التي كانت أصلاً ، حين عظُـم شـأن التـدوين وتنحّت المشافهة عن صدر المجالس. تلك واحدة من زوايا المشهد أعتقد بـأنّ رسـمها سـوف يساعد على بلورة اقتراحات جديدة تسـوّي الأكـمات المعرقلـة للتواصـل المطلـوب ، وتُنشـئ علاقةً مختلفة ليست هي التي ما زالت تنتاب تفكيرنا بمقوّماتها المبنية عـلى خطـأ في قـراءة التاريخ الشعري العربي.

.. فالصلة التي كانت بين الشـاعر والخلفـاء ، والحكـام ، والسـلاطين، والقـادة (بانتظامهـا أو ترددها، بتعايشها أو تشنّجها، بمهادنتها أو تصالحها أو تناقضها.. إلخ) ليست هي الصلة التي كانت بين الشاعر ومجتمعه.

إذن؛ فلنصوّب قراءتنا للتاريخ فتكون معاينتنا للحاضر صائبة أيضاً.

قلتُ في واحدة من الحوارات التي أُجريت معي، وكنت بصدد الحديث عـن الشـعر العـربي، بأنَّ الإيقاع المتوارث في القصيدة العمودية - الذي يُسمّى عند البعض بموسيقى القصـيدة - هو ما ينفّرني منها لسبب له علاقة بالرتابة. كان هذا المعنـى مـا أردتُ إيصـاله وإن لم يكـن بالحرف الواحد. ثمة رتابة تبعث على الشعور بالضَجَر، خاصة في القصائد الطويلة المُطوَّلة، لا تلبث وأن تـستحثك - لا بل تستفزك ــ لأن تفكر بــ (الصَنعة) الكامنة فيها .

عند هذا الحدّ يُصاب (الشـعر) بالشـلل وتبقـى القصـيدة، كإيقـاعٍ وكباعـثٍ للاهتـزاز يُمنـةً ويُسرى، ما يَمْثُلُ أمامكَ. هنالك تتابعٌ للصـور، لكنهـا حـاضرة لا بسـبب ولادتهـا الطبيعيـة في رحم (الحالة) بقدر ما هي ، على الأغلب، مُجتلَبة ليتم (وضعها) تكملة لهذا الصنيع الكتـابي الواجب توفره على خـواتيم تـتحلى بالإيقـاع الواحـد. وهكـذا يـدومُ الإيقـاع في الأذن وتَفْـرُ الكلماتُ مـن الـذاكرة.. أو معظمهـا. كأنمـا الغايـة مـن (العمـل الشـعري) في هكـذا قصـائد تتمحور في التطريب - الموسيقى - الإيقاع .

إذن؛ الصوت هو الباقي ، وكذلك الحاسّة السـمعية هي المستقبلة.

وإذا ما صَحَّ هذا الاجتهاد، فإنَّ الاستنتاج المتولد عنـه يفيـد بـأن (العمـل الشـعري) خطـابٌ مباشر يعتمد في الأسـاس عـلى الحضـور العيـاني للآخـر - المُنصـت - المسـتمع، بالمقابـل مـن الشاعر نفسه كصوتٍ يجهر بالمكتوب .. أو (بالمحفوظ) على نحو أدّق .

هذا ما ورثناه على أنه شعر، وبذلك نُدرك الخطابية فيه كخاصيّة ملازمة له وندرك ، بالتالي ، تقليدية المنبر الذي من خلاله يصدر الصوت الشعري/صوت الشاعر. و المنبر، عنـد التـدقيق بتاريخـه الـوظيفي، هـو المكـان الـذي مـن عليـه يـتم التلقـين وإلقـاء الـدروس بمختلـف موضوعاتها. المنبر يستوجب حضور مَن عليـه ليقـوم بـالتلقين والتعلـيم، ويسـتوجب أيضـاً، لإكمال الحلقة، حضور مَن لايعرف من أجل أن يمتلك المعرفة.

فهل الشاعر، والحالة هذه ، هو المُعلّم لأناس يفتقرون إلى علمـه، توّاقـون للامـتلاء بالمعرفـة من لدنه؟ ونتابع الأسئلة : إذا كان الشاعرُ كذلك ، فإنَّ النديـة مفقـودة في العلاقـة الناشـئة بينه و(المنصتين) إليه بالضرورة . فأين ذهبـت، والحالـةُ هـذه ، مسـألة إعـادة إنتـاج الـنص الإبداعي عند تعرضه للقراءة في كل مرة ومن قبل كل قارئ ؟

ثمة تصادم وتنافر بين مفهومين للشعر أعي أنني أوحي بهما دون أن أسـمّيهما . لا بـل ربمـا بين أكثر من مفهومين فقط. ولعلَّ كلامي ، في حدود الكلمات الماثلـة، يُفهـم عـلى أنـه رفـضٌ للشعر أو، في أحسن الأحوال، موقفٌ متحفظ بحاجة إلى تبرير .

أجل . أملك رفضاً لأن يكون الشعر أداة للتطريب جاءت بها صنعةٌ مـاهرة. وكـذلك ، أملـكُ حساسية بالغة تجاه التطريب الباعث على الضجر بسبب مـن رتابتـه. وأتحفـظ تمامـاً عـلى (أستاذية) الشاعر المفترَضة بالمقابل من

(جهل) الآخرين، وأقول بأن الشاعر ليس (حكيماً) بأي معنىً من المعاني، حتى في العهود الأولى للقصيدة العربية. ربما كان (مُخبِراً) - بمعنى الإخبار ــ وبذلك هو مُعْلِمٌ وليس مُعَلِّماً

من هنا يمكنني إدراك أصل القول بــ (وظيفة) الشعر. لكنها وظيفة وجب فهمها على أنها مجرد أحد الجوانب الخارجية للعمل الشعري ، وأنها رافقته لفترة قصرت أم طالت إلا أنها ليست من جوهره في شيء. ولذلك؛ فإنَّ استمرار العديد من المنخرطين بهموم وشؤون الشعر خاصة ، والكتابة الأدبية عموماً، بالحديث عن وظيفةٍ ما للشعر/ للكتابة لا يملك أي تبرير. إنه إلصاقٌ من الخارج على عملٍ ينبع من الداخل ، تجترحه ذاتٌ معزولة تماماً في لحظات الكتابة.

أعتقد بأن عملية ترحيل لكثير من المفاهيم التي اكتسبها الشعر في بواكيره (بصرف النظر عن وجاهتها أو الريبة فيها) قد تمت لتواكب محطاته العديدة حتى الآن : المحطات بالمعنى التاريخي ، والاجتماعي ، والحضاري الواعي والمتشكك؛ والمحطات بالمعنى النصّي الناتج عن إلمام الشاعر بكل هذا وتكيفه المُدرك لخاصيّة الكتابة كعمل فردي أساساً .

إن عملية الترحيل هذه زادت من حِدة الالتباس الواقع حيال ما نقرأ الآن من شعر، وإنَّ إزالة هذا الالتباس تستدعي الحفر في هذه المفاهيم الكائنة لدى: الجماعات في المجتمع، والدارسين/ المُدرِّسين في الأكاديميات، وإلاَّ: تبقى الصَنعة/الرتابة/ الضَجَر، ويضمحّلُ الشعر الباقي في حجراته الأخيرة .

ضمن حوار أُجري مع الشاعر سعدي يوسف حول التغيّرات الحاصلة على قصيدته تحديداً، والتحوّلات الحادثة على الشعر العربي بوجه عام؛ أفاد بأن المنبر الشعري قد اختلف وكذلك نوعية الحضور المالئين للقاعة حيث تتم القراءات الشعرية. وهو بذلك يُشير إلى تراجع القصيدة المنبرية من جهة، وإلى تحوّل في الذائقة المتلقية أيضاً. فالقصيدة الملائمة للمنبر المختلف قصيدة مختلفة بالضرورة ، مما تستوجب خلق وتوفّر ذائقة تتلقّى هذه الإختلاف على نحو يكون بمقدوره فهمها واستيعابها ، بعيداً عمّا كان مألوفاً طوال قرون سابقة.

ولكي نستكمل التوصيف عبر الحوار، نرى إلى سعدي يوسف يقوم بتحديد هذا الاختلاف عند المتلقّي كما يلي: (أعتقد أن التلقّي صار أدقّ).

نحن نفهم دقّة التلقّي بالمقدرة على التقاط ما ليس مباحاً منذ القراءة الأولى، أو السماع الأول ــ كما تعوّدنا أو تعوّدت ذائقتنا بسبب الميراث الكبير للشعر المنبري الإيقاعي والموسيقي المباشر ــ وهذا بذاته يشكّل تحوّلاً في طبيعة البُنية الثقافية لدى المتلقي ما تزال (إذا ما قيست بالمسطرة الاجتماعية) في الطور الجنيني تماماً مثلما هو التحوّل الأخير الجاري على

القصيدة العربية في العقدين الأخيرين من القرن المنصرم، والمتمثّل بقصيدة النثر.

إن هذا الشكل المستحدث ، والذي لم يترسّخ حتى الآن رُغم شيوعه واكتساحه للمطبوع العربي، هو الأحوج إلى (دقّة التلقّي) بحسب سعدي يوسف. وبسبب من جدّة عناصر البُعدين (القصيدة وطبيعة التلقّي)؛ فإن الحال يُشير إلى محدودية الدائرة التي يتحرك فيها الشعر العربي كما آل إليه أخيراً، إضافة إلى اتسامها بالنخبوية كتحصيل حاصل: النخبوية بالمدلول الإيجابي في حيّز الوصف ، وليس النعت السلبي كما يفهمه بعضهم بالمعنى الضيّق، أو التعالي والانزواء.

من هنا تكتسب المقولة المفيدة (بانحسار الشعر) مشروعيتها المنطقية المبنية على وقائع الحياة الثقافية الآخذة بالضمور من حيث تراجع الاهتمام المجتمعي بها، وللحقيقة المؤشّرة على وجود هوّة ، ليست صغيرة أبداً ، تفصلُ بين القصيدة الجديدة من جهة.. وكيفية التعامل معها (قرائياً) من قِبل نخبة متابعيها المحدودة. وكذلك، لأن اتساع دائرة المعنيين بتطوير ومتابعة وقراءة الرواية على الخصوص إنما جاء، بمعنى من المعاني، على حساب الشعر وبسببٍ من كل ما أوردناه حول ما طرأ عليه.

فالأمر ليس أمر تفضيل جنس كتابي على جنس كتابي آخر؛ بقدر ما هو قراءة متأنية لمنطق النتائج المتولّدة عن أسبابها، وانسجام الخبر مع مقدّمته ليس إلاّ.

استناداً إلى هذا أسمح لنفسي بالاعتراض على اجتهاد سعدي يوسف، فيما يتعلّق بمسألة الانحسار، ومخالفته في ما ذهب إليه عندما قال: (عندي رأيٌ مغاير تماماً في هذه المسألة. أرى أن الشعر لم ينحسر،

عندما ألتقي مع الناس أشعر بالعكس، أشعر أن درجة التلقّي ارتفعت وصارت ذات نوعية أفضل من قبل، إلخ).

فكما هو واضح، ثمّة فرقٌ جوهري بين ارتفاع درجة التلقّي من جهة، وانحسار الشعر على مستوى الإقبال عليه مجتمعياً، خاصّة حين المقارنة بينه وبين امتداد الرواية في فترة تحوّله باتجاه قصيدة النثر والتخلّي عن الإيقاع. ليس هذا فقط؛ بل لافتقادها للموسيقى، حيث يُشير سعدي في مكان آخر من الحوار : (أمّا الحديث عن وحدانيّة قصيدة النثر فهو عجيب ولا ينسجم إطلاقاً مع الحياة الشعرية العربية، ومع خصائص معيّنة في جماليات القصيدة العربية والتي تمثّل الموسيقى جزءً أساسيّاً فيها. قد لا تكون هذه الموسيقى إيقاعية، فقصيدة التفعيلة ليست قصيدة إيقاعية، إذ أنها تخلّت عن الإيقاع بالتدريج، ولكن التخلّي عن الإيقاع لا يعني التخلّي عن الموسيقى.)

فإذا اتفقنا على أن قصيدة النثر باتت الشكل الشعري السائد من حيث الكتابة والإنتاج والنشر، وأنّ بقية الأشكال تراجعت، وأنّ ثمّة تحوّلاً في الذائقة أسماها سعدي (درجة التلقّي) ما تزال في بداياتها لم تترسّخ لتصبح صاحبة معيار للحكم والشيوع؛ فإنّ ذلك كلّه يُفيد بواقع الانحسار (رُبما الانحسار المرحلي) إلى حين نضوج كُل من الشعر الجديد وحالة التلقّي المستوعبة له.

هكذا لا يكون الكلام متفائلاً كما أراده سعدي يوسف، ولا يكون مطلقاً أو قدرياً كما تفهمه مجموعة ممَن لا (يهضمون) الشكل الجديد ــ أي شكل جديد ــ ونحن ، حتى حدوث ما سوف يحدث ، ننتظر ونتابع وأيدينا

على قلوبنا المتوجّسة خيفة على ما سيؤول إليه الشعر العربي، ضمن خشيتنا العامة على الثقافة المنسحبة من حياة مجتمعاتنا العربية.

ملاحظة : نُشر في مجلة أفكار الأردنية، عدد 137 ـ 1999، وأجراه موسى برهومة.

شاعر بلا جمهور

جمهور بلا شاعر

إذا ما اتفقنا على أنّ الحالات الأخيرة التي أنتجتها وتنتجها الشعرية العربية، بما آلت إليه من تحولات نالت من بُنيتها /بُناها ، وغيّرت في خطابها/ خطاباتها، بحيث باتت موضعاً للتأمُّل الذهني الصرف؛ فإنّ السؤال عن وجاهة قراءتها أمام جمهور ينصتُ إلى شاعرها ويستمع إلى تلاحق كلماتها إنما هو سؤال مشروع لا يحتمل التأجيل أو نصف الإجابات.

اعتاد المشرفون على المهرجانات الثقافية ـ بما تتضمن من فُسحة للشعر ليست صغيرة ـ النظر إلى أن (برنامج) المهرجان يبقى ناقصاً ولا يكتمل، في وجهه الثقافي الأبرز، دون اللجوء إلى الشعر كرافعة بدهية لا مندوحة عنها ، واعتباره لازمة من اللوازم التي تضفي على المهرجان (ألقه الجماهيري ـ الشعبي).

وواضحٌ من السياق العام لتلك المهرجانات ـ التحشدات أنّ ثمّة الاستناد إلى مقولة قديمة تفيد بأن الشاعر هو المعبّر عن (ضمير) الشعب، والطارح لهمومه الوطنية، والمحفّز لروحه ذات الصِلة بالتحديات الكبرى التي تواجه الأمة ومصيرها ومستقبلها .. إلخ.

غير أنّ الأمر في حقيقته ، ولدى معاينة التجارب المتلاحقة، يتعاكسُ تماماً مع تلك المقولة أو ذلك الاعتقاد ليعطي، من ثم، مخرجات لا تتسق أبداً مع (حجم) التوقعات المرتجاة من القراءات الشعرية في كل مهرجان أو مناسبة. إذ أنّ النسبة الأعظم من الشعراء الذين تكوّنت أسماؤهم وترسّخت خلال العقدين الأخيرين من القرن المنصرم لا يكتبون (قصيدة خطاب)؛ بمعنى: أن نصوصهم ليست (صالحة ومناسبة) لأنّ تكون موضع (إنصات) من قبل (جمهور عريض) يحتشدُ ضمن صفوف من المقاعد داخل قاعة.

هي نصوصٌ ، في جُملتها ، أقربُ إلى التأمّل الحائر يبثه الشاعر كأنما بينه وبين نفسه، وليس ثمة أي توقع منه (بحسب النص لغةً ومنحىً تفكّرياً) بأنْ هناك مَن يَمْثُلُ أمامه، أو يحضر معه، ليشاركه على الصعيد الشعوري موافقاً ، أو مؤيداً ، أو مصفقاً . هي نصوصٌ ما كانت لتُكتَبُ لولا حالة الحيرة المتأملة للعالم، أو الانشغال الشخصي والخاص بأشياء هذا العالم الصغيرة والاقتراب من تفاصيله واستنطاقها ؛ أي استنطاق الشاعر لجوانيّاته هو كصدى للعالم على نحو أدق.

باختصار: هي نصوصٌ ليست للآخرين ــ المنصتين ــ المحتشدّين، بقدر ما هي كتابات عن الشاعر وله في المقام الأول، يستتبعها النشر التوّاق إلى آخر ، منتبه ومنعزل في هدوئه، يقوم بالقراءة المتأملة الرابطة لغاية الاتصال مع هذا التأمل، بما يحتاجه ذلك من وقت وإعادة ترتيب.

فالاتصال والتواصل يقع في مكان آخر ليس هو القاعة العامة، بل حجرة القارئ الخاصة والشخصية.

والمشاركة ذات الجدوى لا تحتاج إلى (شعور جمعي) يقتضيه الحشد

الكبير (أو الصغير)، وإنما إلى فرد واحد يستفردُ بالنص كأنما هو ملكية خاصة له ، أو يستفرد النصُ به دون أي آخر على الإطلاق.

أما الموافقة والتأييد ومن ثم التصفيق : فما من أحد يملك التوقع بحدوث ذلك ، إذ أن طبيعة المشاركة الخاصة هذه لا تستدعي سوى إحداث التفاعل المتكرّر في كل قراءة على نحو لا يشبه سابقه، وقد يخالف لاحقه ويجافيه.

.. فنحن الآن حيال حالة تأويل. فما دامت الخطابية قد انتفت (بمعناها المؤدي إلى قَوْلٍ واضح لا لُبس فيه وثمّة اتفاق عليه)؛ فإن الانفتاح على تعدّد الدلالات يصبحُ لازماً من لوازم مخرجات هكذا نصوص.

@ @ @

نعود إلى تلك المهرجانات ونطرح السؤال عن جدوى الشعر في (برنامج) أيامها .

لماذا؟

لماذا والحال هو على هذا النحو؟ لماذا والقاعات تخلو سنة إثر سنة من (جمهور) لم يعد موجوداً، ذلك لأن (شاعرهم) هو الغائب الوحيد عن المنبر؟

يبدو واضحاً أن الشِعرَ سيبقى محلَّ ذلك الالتباس الذي يستولدُ الحيرةَ كلّما أضيفت إلى إرثه اجتهاداتٌ جديدة تبتغي كشط عَتمة جوانبه المخاتلة ، أو بعضاً منها. كما لم يَعُد من غير المتداول أنّ إتفاقاً مُبطناً، على نحو ما، ربما يتصفُ (بالتواطؤ النبيل)، يتمُ تمريره بصمتٍ واعٍ حيال مُلغزات الشعر عندما تكفُ محاولاتُ الإجابة عن تحقيق جدواها في رسم الوجه الماثل ، أو بالأحرى : القابع خلف أقنعة اللغة ومهارة (الصنعة) عند أداء (لعبة) الكتابة وإنجازها بإتقان تتفاوتُ نسبتهُ وفقاً لتفاوت خصائص الشعراء وتجاربهم.

فالنصوصُ الـمُنجزة لا تكون، حين انتقالها من حيّز (القوة) إلى حالة (الفعل)، سوى ذاتها كنصوص ليست ذات تمثيل لغيرها، اللهم إلاّ في سياق الإسم أو العنوان التي تشترك من خلاله معها: ألا وهو الشعر. بمعنى؛ أنَّ نصّاً ـ علامة لشاعر ما يمتلكُ تجربة طويلة ومتميّزة لا يتضمنُ، بالضرورة ، عناصرَ نصٌ آخر لشاعر آخر ـــ بصرف النظر عن التفاوت النسبي بين (الإتقان) الحاضر، في النصّين، أو خصوصيّة التجربة التي كانت وراء النصّ بمعناها الموضوعي ، وبمدلول الرؤية التي كثّفت النص

بحسب زاويتها وثراء ثقافة صاحبها (أشير إلى هذا مستبعداً الأشباه ، والمستنسخات، والظلال الباهتة للأصول الأولى).

سوف نَصِلُ إلى نقاط اتفاق، حتماً ، نراها تتخلّلُ مجموعة نصوص مختلفة لشعراء متعدّدين، خاصّة عند حَصْرها داخل مرحلة زمنية أوجدت لديهم مفرداتها أو أنها زرعت، على نحو أكثر دقة، ثيمتها الأساس وتفرعاتها المتولدة عنها بالتالي. غير أنَّ هذه النقاط محل الاتفاق والاشتراك ليست هي العلامات الدالّة على ماهيّة الشعر، بقدر ما هي نتوءات برّانيّة نعاينها فوق جسد النصوص. هذا المشترك لا يشكّل، لوحده، إيماءة صريحة تسعفنا في تتبع ما هو (جوهري ــ ماهيّة) في الطيّات الخافية خلف الكلمات إلاّ ضمن ما أسميته بـــ (التواطؤ النبيل) ــ حيث يصيرُ الحديث جارياً على التأريخ الشعري، والفروقات المنطوق بها بين النصوص؛ إذ هي متيسرة ومقروءة من غير عناء.

ولكن: أين الشعر المبحوث عنه في ذلك كله، أو أين الشعرية التائهة بين مهام التمرحُل، والتجييل، وقراءة الخطاب، وتقويل الكلمات في حدود مستواها الثاني فقط، أو الذهاب شوطاً إضافياً في تأويل النص (قراءة اجتهادية)، ثم الإسهاب في تتبع المصادر والمرجعيات وفحوى الإحالات.

هذه المنطقة، عندما نتحرّك وسطها، ليست سوى منطقة الدوران حول المحور الواحد من غير استبار مشهود باتجاه (المياه العميقة) التي طفت فوقها النصوص بكلماتها، وأخيلتها، وصورها، والسبك المتقن والتطبيقي للُعبة إيّاها: كيف تكتب قصيدة؟ إنها منطقةُ (التواطؤ) الـــمُتفق عليه، وإنها منطقة (الوطء) المباح لمن يشاء، متسلحاً بذاكرة تحفظُ آلاف (الأبيات

الشعرية) الموروثة، ومتدرعاً بتفريقات مدرسيّة وتفريعات سَلَفيّة باتت محل تقديس: ولكل مقدس ـ موروث ـ سَلَفيّ ـ رهبته وإرهابه!

لحظتها، يرتجفُ الشِعرُ متوارياً عن الوعي المفزوع فلا نمسكُ بماهيته، وإنما ندرسُ تاريخه بحسب (مؤرخيه) الذين حوّلوه إلى رُقعة شطرنج يحركون بيادقهم عليها، ويخوضون معارك فوق مربعات الأبيض والأسود الكرتونية لا تعني، في نتائجها وخواتيمها، سواهم.

(المؤرخون) يقومون بمهمة ذات بُعد مستقبليّ، وذلك عندما (يترهبنون) في محراب الشعر (كما يفهمونه)، فيقيمون منه صَنماً يحمونه بإرهاب التقادُم وغبار التاريخ، مستمدين من تلك الوضعية (الإعجازية) مشروعية سنّ قوانينه.

هكذا يتحوّل المؤرخون ليكونوا هُم السَدَنة ، وبالتالي: المُقنّنون. هُم حُرّاس الماضي فلا تعبث به أيدي (مغامري) الحاضر ، وهُم الأوصياء على كل راهن كي يحتفظ بـ (طهارة) الأسلاف، وهُم الذين يتحكمون ببوابات المستقبل ونوافذه، فأين المفرُّ المُتاح في وجه الشعر؟

.. بل أين هو الشعر، وما هو داخل هذا (النظام المحكم)؟

وتظلّ الأسئلة تتوالى.

(الشعرية) المتآكلة،

و (مدونة) العرب الجديدة

(1)

من فرط الجفاف الذي يعتري حياتنا تتوقُ الروحُ، في أوقات الشِدة، إلى الشِعر علَّهُ يُطَري ولو قليلاً من أيامنا المتسربة تحت لهيب آخر القرن وقيظه الإنساني الفاقد لماءٍ نظيف ، وأوكسجين خالٍ من التلوث .

ثمة حالة تسمم وصلت تخوم أرواحنا، فأصابنا غثيانٌ من طراز جديد وبتنا، تحت وطأة الأثقال المتزايدة ، بأمس الحاجة إلى الشِعر . ومع هذا التأكيد الملحاح على الشعر ، وفق الحالة الموصوفة، تراني أتساءل : لماذا هو؟ لماذا الشِعر وصفة أقترحها لمعالجة مرض الروح في الساعات الأخيرة لهذا القرن؟ أبسبب من النضوب الحاد لينابيعه في مسارب حياتنا ووديانها المُعرّاة إلاّ من الحصى المُفَلطح بعد أن جرت فيها مياهٌ ومياه ؟

ربما .

ثم تراني أتساءل عن التكوين الحقيقي لإنسان نهايات القرن . التكوين الخفي غير المنظور إليه عبر البصر المباشر لا البصيرة النافذة إلى ما تحت القشور البائنة ، الوقحة ، ذات الغلاظة (التمساحية) أو البروزات

(الديناصورية) : كيف يبدو وكيف هو ؟ ثم تبغتني تكوينات (هنري مور) الصلبة الملساء لتشكل لي اقتراحاً للجواب ، صاعدةً من أعماق الذاكرة، ومشتبكة بأنين قديم يتعدى شخصي الفرد والمفرد؛ إذ هو صادر عن جماعات في التاريخ تصطف بالملايين في طوابير مهلهلة كتلك التي في صور الأسرى خلال الحروب غير المصابة بالتعب ، أو الملل، أو الإفلاس .

إنسان (هنري مور) ، بعيداً عن منحى التجديد في فن النحت والريادة فيه ، يُعتبر الاقتراح المقدم من قبل الفنان لهيئة الإنسان الحقيقية : لهيئته كما يراها هو على حقيقتها وكما عاينتها بصيرته. كائنٌ رابضٌ ثقيل، يكاد يخلو من الملامح ، مستسلمٌ لسكينة الحجر والمادة الساكنة فيه ، متروكٌ لشتى عوامل الحت والتعرية والنغل جراء (المناخات) المحيطة به .

إنه إنسان هكذا .. وكفى .

فيه نواقصٌ يدل عليها نقيضها الموجود، ندركها فور إلمامنا بهيئته. فهو حاضرٌ كُلي الحضور، مليء يكثف الحيّز الذي يحتله ويحتل وعينا دون اعتراض . ومع هذا ، ففيه نواقص ينكّس القلبُ راياته لأجلها .

أهو الشِعر المُستَل من صلادة المادة، أم الروح الهاربة من محسوس الجسد ؟

(2)

أنحن الآن في زمن السرد ؟

لقد ولّى الشعر أو ، بالأصح ، انسحب من المقاعد الأمامية مخلياً مكانه للسرد وصنوف كتاباته، وفي مقدمتها الرواية . وهو حين فعل هذا لم يكن في ذلك كريماً جواداً يمنح من موقع الاقتدار، بل هو مرغمٌ إزاء

العوامل الخارجة عن دائرته .. وكذلك بسبب من (ظروفه) الخاصة بشعريته : الخاصة بروح الشعر المهددَة بالتآكل ليس في (القصيدة) (فهي نتاج وحصيلة مقدماتها) وإنما في كاتبها بالذات، ككائن اجتماعي يخضع للشروط الحياتية المضادة لكل ما هو (شعري) .

نفهم من هذا أن المعنى يتجاوز (أشكال) القصيدة عبر محطات التغيُّر التي مرت بها ، إذ المقصود تلك (الشعرية) المتأبية على قوالب الأشكال والتنظير لها من عمودية .. وتفعيلة .. ونثرية ، إلخ . إنها (الشعرية) المصاحبة لكافة الأشكال لكنها، في الوقت نفسه، أكثر ديمومة منها جميعاً، وأكاد أقول: جوهرها وروحها .

ولعل في نهاية هذا الدرب تنفتح لنا بوابة السرد عبر الرواية كمنفذ بديل من جهة ، وكاستجابة طبيعية أملتها ذات الشروط التي نحّت الشعر جانباً عن دوره التقليدي المتوارث من جهة أخرى، وأبعدته عن أن يبقى (ديوان العرب) .

أهي الرواية إذن ، ديوان العرب الجديد ؟

ثمة احتمالية كبيرة لأن تكون الرواية كذلك ، وأزيدُ متسائلاً : لِمَ لا تكون الرواية ديوان العرب الجديد ؟ فما دام الشعر شَكّلَ للعرب ديوانهم على مدى القرون الماضية ، وما دام كان كذلك بسبب الشروط التي أنتجته، وليس وليد الاختيار الحر أو المفاضلة بين طرحين مُتاحين (نعود هنا إلى مسألة الحتمية والضرورة المجافية للكرم والتنحي طواعية)؛ فإن التحول نحو الرواية/السرد/النثر ليلعب دور الشعر في الحفظ الفني للوقائع وتأويلها، تاريخياً واجتماعياً، هو تحولٌ لا يعاكس منطق الأمور بقدر ما ينسجم معه بسلاسة .

قد تكون الرواية ديوان العرب الجديد بمعنى : المدونة الجديدة التي يلجأ إليها الكاتب العربي كونها الشكل الأنسب لشروط حياة جديدة انعدمت فيها (الشعرية) التي أشرنا إليها قبل قليل . والمفارقة الحاصلة والمكتشفة عند تدقيقنا بالنصوص الروائية الجديدة تتمثل في تضمن العديد منها لـ (شعرية) كبيرة ناغلة في سرديتها، بحيث أحالتها إلى نصوص حَيّرت النقد المستريح إلى (قوانينه) الأولى ، و فتحت المجال واسعاً للتجديد في كل من :

- مفهوم (الرواية) ،

- وماهية (الشعرية) ، بصرف النظر عن مُسمّيات الأجناس الكتابية السارية فيها .

عن الشعر

عن النثر الملتبس

ثمة شكوى لاتنـي تـتردد في محافـل الشـعراء ، والشـباب مـنهم عـلى وجـه الخصـوص ، مـن الإهمال النقدي العام لنتاجاتهم . كما أن فئة منهم يساورها الشك في أن هذا الإهمال أشـبه ما يكون بالعمل المقصود لذاته ، وبذلك يتحـوّل إلى عمليـة تجاهُـل . ثـم تتـوالى مترادفـات حالة التجاهل لتتضخم وتنتجُ شعوراً حاداً بالعداء يشهرها النقد ضد الشعر .

لا شك في أن أساس الشكوى لها ما يبررها ؛ إذ أن ابتعاد النقّاد عـن تنـاول جُملـة النتاجـات الشعرية خلال السـنوات الأخيرة ، وتلك الخاصّة بالشباب ، لأمـر واضـح وملحـوظ . وبصرف النظر عن وضعيّة التضخيم من جهة، أو محاولات النفي غير المقبولة من جهة مقابلة ، فإنَّ وقفة التأمل مطلوبة - إنّ لم تكن ضرورية ــ لفهم الأسباب التي تقف وراء هذه الظاهرة.

إنّ إدبار النقد عن تناول الشعر ليس إلاّ أحد وجوه القطيعـة القائمـة بـين النصـوص بعامـة، والتحليل النقدي المُعمَّق . ولـكي نقـترب مـن الفهـم المتـوازن أرى ضرورة تجنُّـب التبسـيط والمبالغة، والإقرار الأولي بوجود

تراجع في حقل الدراسات النقدية عموماً . تراجع لا يقتصر على الشعر وحده - وإنْ كان أكثر وضوحاً وتمثيلاً - بل يمتد في رقعته نائياً عن كافة أوجه الإبداع الأدبي من رواية وقصة قصيرة ، مُخلياً صنوف الفنون التشكيلية والموسيقية والمسرحية من حضوره أيضاً .

حيال هذا الوضع أراني أتجنب وصفه بـ (الأزمة) ، كون الكلمة قد تآكل مدلولها من فرط سوء استعمالها ، وأقترح (الخلل) بدلاً منها لتوصيف الوضع الثقافي الداخلي ، مستنداً الى أن النقد فعالية إبداعية ناتجة عن دواخل الإبداعات الأخرى ، وليس آتياً من خارجها، كما يعتقد كثيرون من الشعراء والروائيين وكُتّاب القصة.

ففي أوجه الإبداع المذكورة نلحظ تراجعاً مطرداً في المعالجات النقدية، ولعلّ السبب في (انكشاف العورة) ضمن حقل الشعر كونه قد دخل ، منذ سنوات وعلى مستوى النصوص المنشورة ، دائرة الالتباس حتى على المتابعين المَعنيين من المثقفين .

لم يعد الشعر ، كمفهوم ، مستقراً وواضحاً كما كان حاله وصولاً إلى مرحلة قصيدة التفعيلة . وذلك لأن قصيدة التفعيلة ذاتها لم يمض وقت كاف عليها لكي تتضح ملامح عناصرها وتتحول إلى ثوابت ارتكازية تساعد على تكوين لغة نقدية كاشفة للجميع ، وبذا تكون موضع اتفاق الجميع .

فاذا كان حال قصيدة التفعيلة هكذا ، فما بالنا بقصيدة النثر التي لم تزل تجاهد ، خلال أبرز كُتّابها وعبر نصوصها الأكثر نضجاً ، لتنال الاعتراف من الذهنية العربية المرهونة للطرب الإيقاعي - الجَرسي - الموسيقي للقصيدة العمودية ؟ فالنتاج الأعظم في كَمّه والمنشور تحت عنوان

(شعر) لم يخرج من حالة مراوحته في إطار النثر الملتبس .

قياساً على هذا ، ورصداً للأسماء الكثيرة التي تنتج هكذا نصوص - مع ملاحظة التفاوتات الكبيرة في سوية اللغة فيما بينها ، وطاقة الشعر فيها ــ فإنَّ نكوص النقد عنها لأمر قابل للفهم أولاً، ومسألة تحتمل النقاش أصلاً.

أعود إلى الشكوى قائلاً بأنَّ أصلها ليس جديداً، وإنما يرجع إلى سنوات البدء والشروع بكتابة جديدة تجاور المألوف وتُربك الذائقة السائدة. فهناك ولدت إحدى علامات الخلل العام لتؤشر على مكانة الشعر في مرحلة تحوله من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر . ومن هناك أسأل كم دراسة نقدية تناولت نصوص محمد الماغوط مثلاً ؟ ثلاثة عقود من الكتابة وثمة الصمت . وماذا عن أنسي الحاج ، وسعدي يوسف ، ومحمد بنيس، وأمجد ناصر ، ونزيه أبو عفش ، ونوري الجراح ، وزكريا محمد... إلخ .

أوليست تحديقاتنا في ثلاثة عقود وأكثر ضمّت نتاجات روّاد هذه القصيدة ومنتجيها الجُدد من بعدهم تملك وجاهة التعبير عن متواليات الوضع ؟

هنالك الخلل القائم بين ذائقة تكتب وأخرى تقرأ .

ومن هذا الخلل ، إذ ما طال واستفحلَ ، تولد الأزمة .

أليس كذلك ؟

ماذا ستكون ردّة فعل الطلبة حين يطلبُ منهم المدرّس أن يمزّقوا الصفحة الأولى من الكتاب الـمُقرر الخاص بالشعر؛ تلك الصفحة الـمُقنِّنة لماهية الشعر والـمُعرِّفة له، والمكتوبة من قِبَل عَلَمٍ مرموق وكبير؟ لم يقفز المدرّس عن المقدّمة الـمُشار إليها أو عَمِلَ على تجاوزها وحسب؛ بل قام بتمزيقها وخلعها عن نسخة كتابه الخاصة، طالباً من طلبته أن يفعلوا مثله ليبدأ الدرس إثر ذلك.

بمثل هذا التصرّف (الأخرق) شرع المدرّس في فيلم (مجتمع الشعراء الموتى) بتهجئة الشعر والحياة بمرافقة طُلابه، خارجاً على مألوف الأعراف السائدة فيما يتعلّق بطبيعة العلاقات مع أشياء الحياة برمتها. كأنما يُفصح عن صرخة احتجاج ـــ صرخة هادئة ـــ ضد الموروث المتحجّر والساري في كافة مناحي اليومي الذي نتشرّبه بعاديّة، ونتعاطى مع تجلياته كونها مسلمات لا تقبل التفكير وتأبى آلية إعادة النظر والتقليب.

حيال المشهد الموصوف الذي صوّره الفيلم، والدهشة المرتبكة التي حرّكت وجوه الطلبة عندما استوعبوا طلَب المدرّس ؛ فإننا نكون قد دخلنا

على الفور بوابة الأسئلة الكبرى : الأسئلة الـمُغْفَلَة: أسئلة الوجود الراهن للكائن الإنساني وماهيّة علاقته الرابطة له مع الكون ومكانته داخل هذا الكون. ومن خلال الاستغراق الحياتي والتأملي في سَبْر بواطن السؤال (سؤال الوجود) تتدرج خطوات المعرفة في هيئة إفصاح تقول بأنْ علينا أن نبدأ من جديد. أن نولد من جديد على ضوء حقيقة أنّ جوهر الرابط لنا بالوجود لم يكشف عن ماهيته بعد؛ إذ أن جميع (الإجابات) التي راكمتها أجيالٌ وأجيال ليست أكثر من مجموعة (اقتراحات واجتراحات) بعيدة عن الصواب / المطلق بقدر ما هي قريبة من قناعات أصحابها.

نحن إذن في منطقة النسبي.. وسنبقى كذلك.

ليس ثمة كلمة فَصْل في هذه الماهيّة. وإذا كان من بداية أولى تستحق أن نتعارفَ عليها من غير خِلافٍ أو جدال، فإنها تتجلّى في حُريّة الكائن في تشكيل سؤاله على هيئته وغِراره . ففي النهاية ــ كما في البداية ــ لن يبقى ضمن دائرة التواجُه سوى هذا الكائن الفرد الصغير.. بالمقابل من هذا الكون الهائل.

(علينا أن ننظر إلى الأشياء من حولنا وكأننا نراها لأول مرة.

علينا أن نكتشف الأشياء من خلال خبراتنا الصغيرة، وبذلك نكتسب معارفنا شيئاً فشيئاً.

علينا أن نحكم على الأشياء بوحيٍ من هذه الخبرات، وليس من ضغوط وأثقال الموروث الذي بات كالمسلّمات وكالدروس التي لا تقبل النقض.)

.. هذا بعضٌ مما قاله المدرّس لطلابه في فيلم (مجتمع الشعراء الموتى)، وبعضٌ مما أقوله أنا على لسان الـمُدرّس رغبتُ أن يقوله هو أو يقول ما يشبهه ويقتربُ منه.

أن نخلعَ عنّا كل المعارف المتّصفة بالإطلاق هـي خطـوة تحسسـنا لجـوهر بشريتنا العاقلـة المتعقلة. ولعلّ الشِعر يُمثّل خلاصة هذه البشرية في علاقتها مع الوجود عبر الكلمات الباحثة عن معنى. فكيف، والحال هذا، يتجرأ بعضُ المتعالمين على تأطير هذا البحـث غـير المنقطـع بمجموعة نقاط وبنود منتهية، كأنما هي تلخيص لما هو غير قابل للتلخيص على الإطلاق؟

لا بد من نزع هذه الصفحة في بداية الكتاب وتمزيقها، إذن، كما فعل المدرّس.

من جديد نشرع بالسَبْر بحثاً عـن (شيء مـن الإجابـة) وقـد تسـلحنا بخبراتنـا الشخصـية، لا بخبرات غيرنا الممتلئين بوهم القبض على (الحقائق). هكذا يصير لليومي وجهه المختلف فـلا يكون عادياً. هكذا يصير للكلمات وقعها الآخر فـلا تُصـاب باليبـاس ومـذاق القَـشْ. وهكـذا يتحقق لنا نصيباً (ولو قليلاً) من التمتع بجمال العابر الذي يمرّ بنا سريعاً ولا يعود.

فبالقدر الذي نُحسن صياغة سؤالنا يكون اقتراحُ الإجابة هو نفسه اقتراحنا لماهيّة أنفسنا.

هكذا نبقى نحن على هيئة خبراتنا ، كما نحن عليه، ويبقى العابرُ / شبه الجواب عالقـاً بـين العقل والقلب؛ فيتعالى الشعرُ على كلّ متعالٍ عليه.

صدر للكاتب

* القصة القصيرة :

ـ الصفعة ، 1987.

ـ طيور عمّان تحلّق منخفضة ، 1981.

ـ إحدى وعشرن طلقة للنبي ، 1982.

ـ من يحرث البحر، 1986.

ـ أسرار ساعة الرمل، 1991.

ـ الملائكة في العراء، 1997.

ـ شتاءات تحت السقف (مختارات) ، 2002.

ـ حقول الظلال ، 2002.

(الأعمال القصصية متضمّنة المجموعات الست الأولى ـ مجلّد 2002)

* الرواية :

ـ قامات الزبد ، 1987، ط2 ـ 2005 .

ـ أعمدة الغبار ، 1996 .

* النصوص :

ـ ميراث الأخير ،2002.

* الشهادات الإبداعية

ـ أشهد عليّ ـ أشهد علينا : السرد ، آخرون، المكان ، 2004 .

* مقالات في الثقافة والكتابة :

ـ بيان الوعي المستريب : من جدل السياسي ـ الثقافي ، 2004.

* الترجمات :

ـ موسيقيو مدينة بريمن ، قصة للأطفال ، الأخوان جريم ، 1984.

ـ آدم ذات ظهيرة ، قصص مختارة ـ بالاشتراك مع مؤنس الرزاز ، 1989.

ـ الغرينغو العجوز ، رواية: كارلوس فوينتس ، 1990.

ـ غرف بلا جدران ، أو : ما هذا البيت المشترك ، حوارات ، 1996.

ـ نيران أخرى ، قصص لكاتبات من أميركا اللاتينية ـ بالإشتراك مع حنان شرايخة ، 1999 .

ـ القبلة (مختارات قصصية) ، 2004 .

ـ جدل العقل : حوارات آخر القرن ، بالاشتراك مع حنان شرايخة، 2005 .

ـ هكذا تكلّمت المرأة (حوارات) ـ بالاشتراك مع حنان شرايخة، 2005 .

منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

النهر ليس هو النهر

إليـاس فركوح

لم يكن لي شأنٌ بما هو آنيُّ الحدوث، إلاّ بقدر ما يُتيح لي أن أسبُرَ القاعدة أو الأرض التي أنتجتهُ، مُحاولاً فهمه مُقيماً إيّاه فوقها. ولم ألتفت إلى ما هو «فاقع الألوان والإضاءة والصوت»، إلاّ بمدى قدرته على استفزازي لأن أُعاين نقائضه الغاطسة في «رماد نسيانها»، و«شحوب عتماتها»، و «انكتام أصواتها» ـ بمعنى أنّ الذي يحتل المتون عند غيري، يُحيلُني، رُبما بسبب ريبتي الأوليّة بكلّ ما هو مُعَمَّم، إلى القاطنين في الهوامش.. رُغماً عنهم.

كأنّما نصوص الرواية والقصة القصيرة أخرجت منّي بعضاً من إرهاصات الأسئلة الأكثر نغلاً فيَّ. أو هي كانت بذاتها متلبّسة بحيرتي تجاهها؛ فكانت تفكّرات هذا الكتاب محاولاتي المتوالية لاكتشاف كُنه ما كتبتهُ، وما سوف أكتبه كذلك: كُنه العالم الذي أعيشُ داخله، وكُنه التقرّب منه بالتوازي والتشابك معه عبر الكتابة فيه، وليس عنه، بالتأكيد.



للنشر والتوزيع
هاتف: 4618191 - 4618190 (6 962+)
فاكس: 4610065 (6 962+)
ص. ب: 926463 عمان 11118، الأردن



ISBN 9957-00-278-3